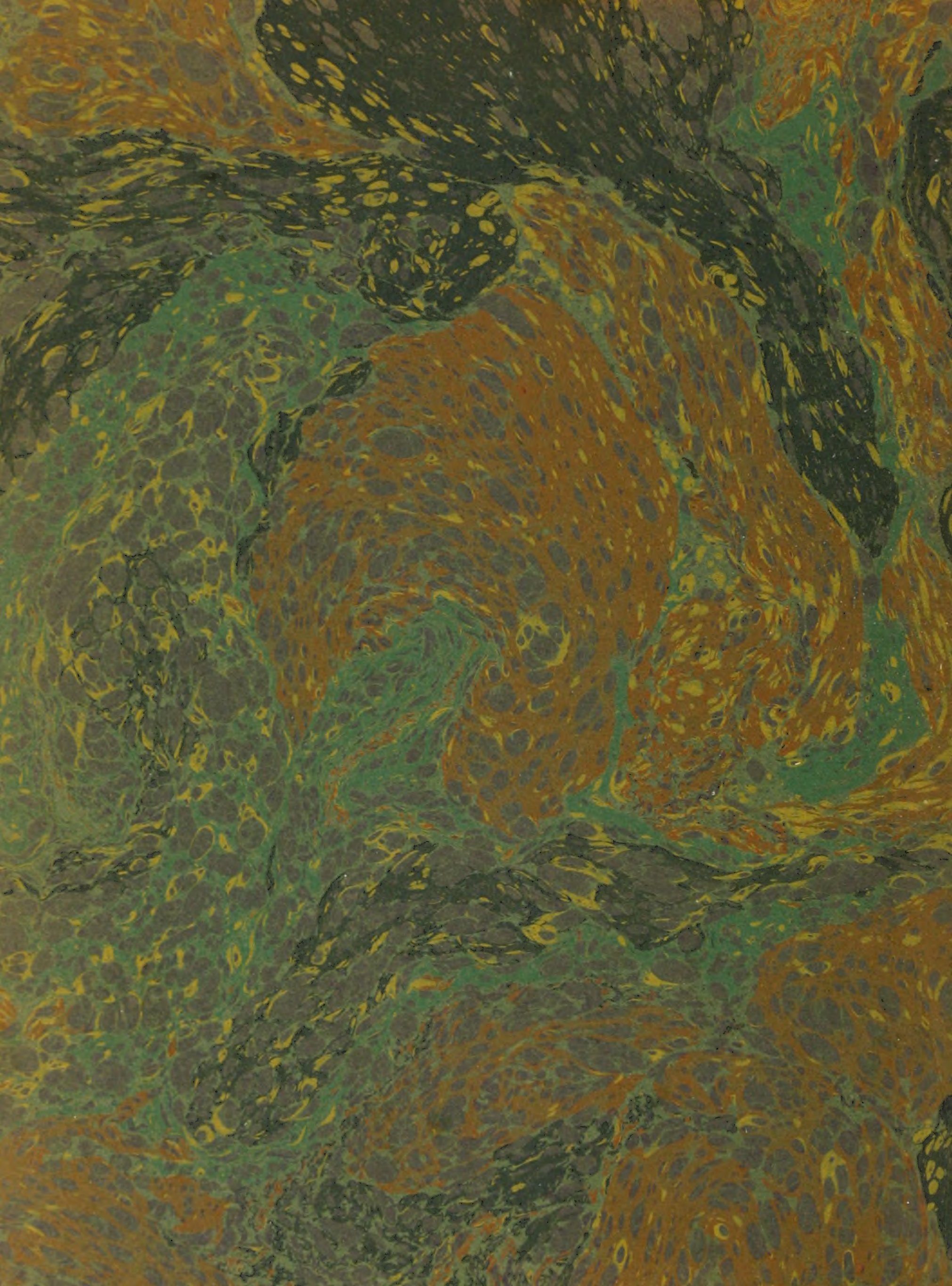
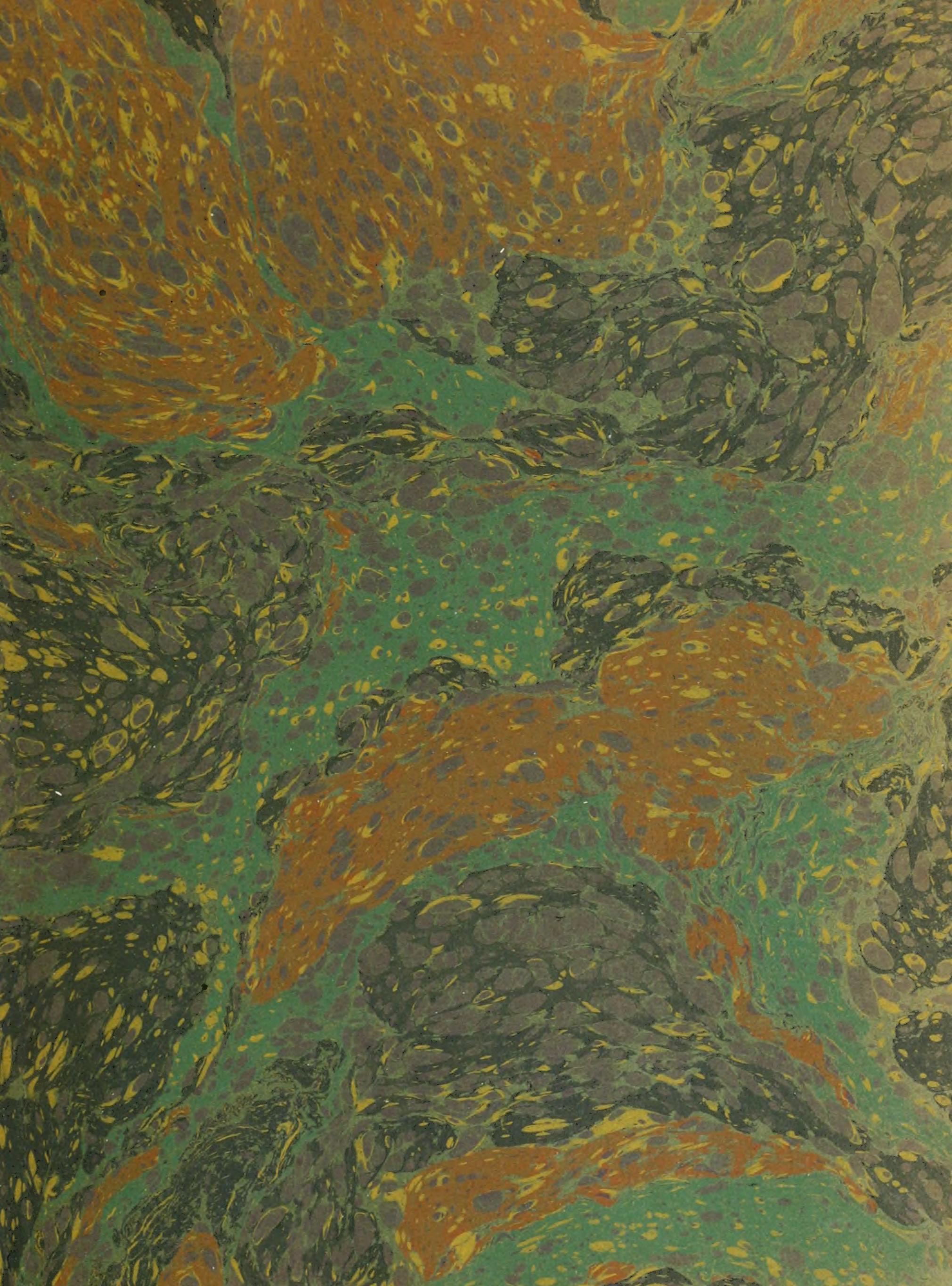
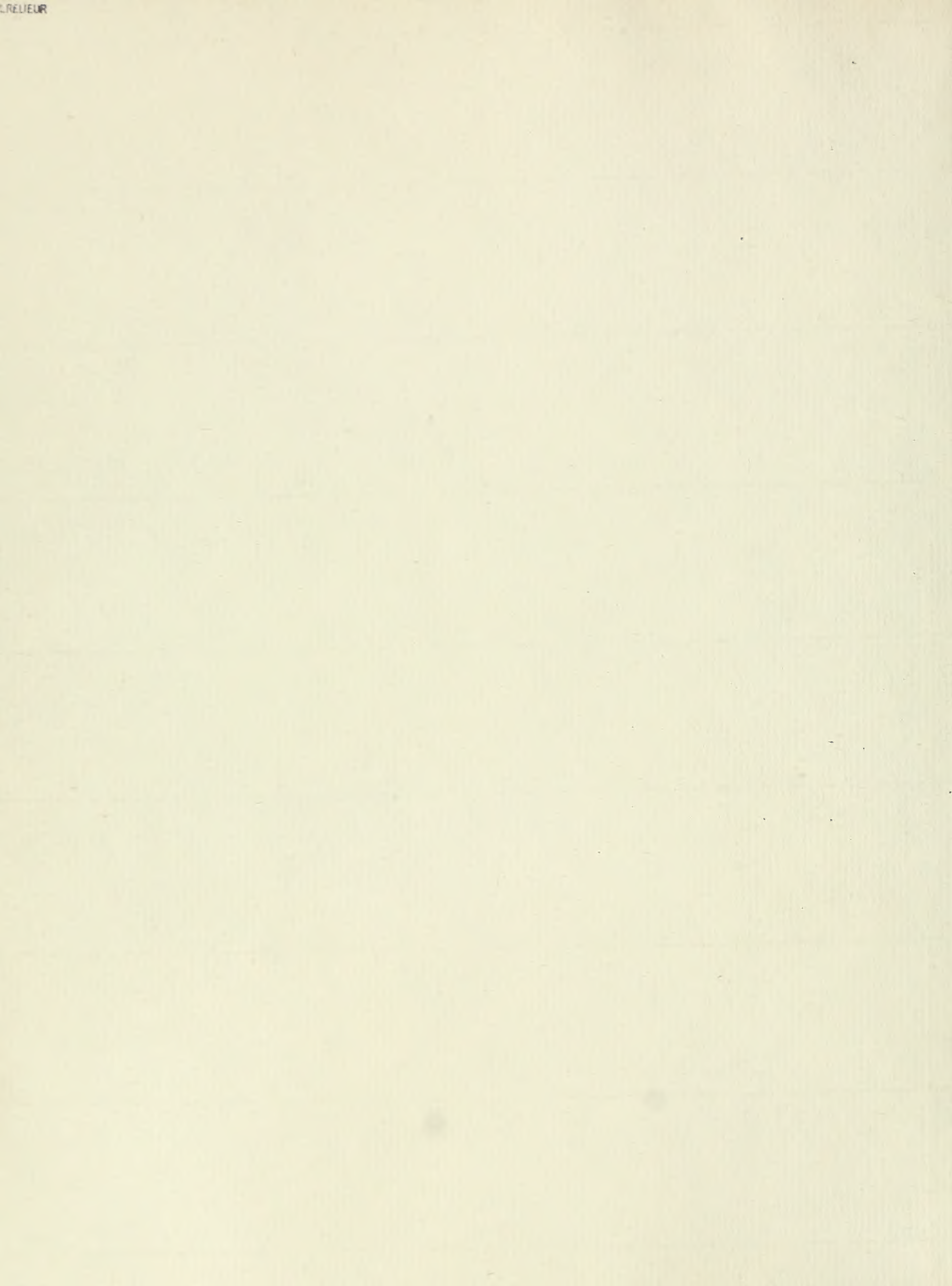
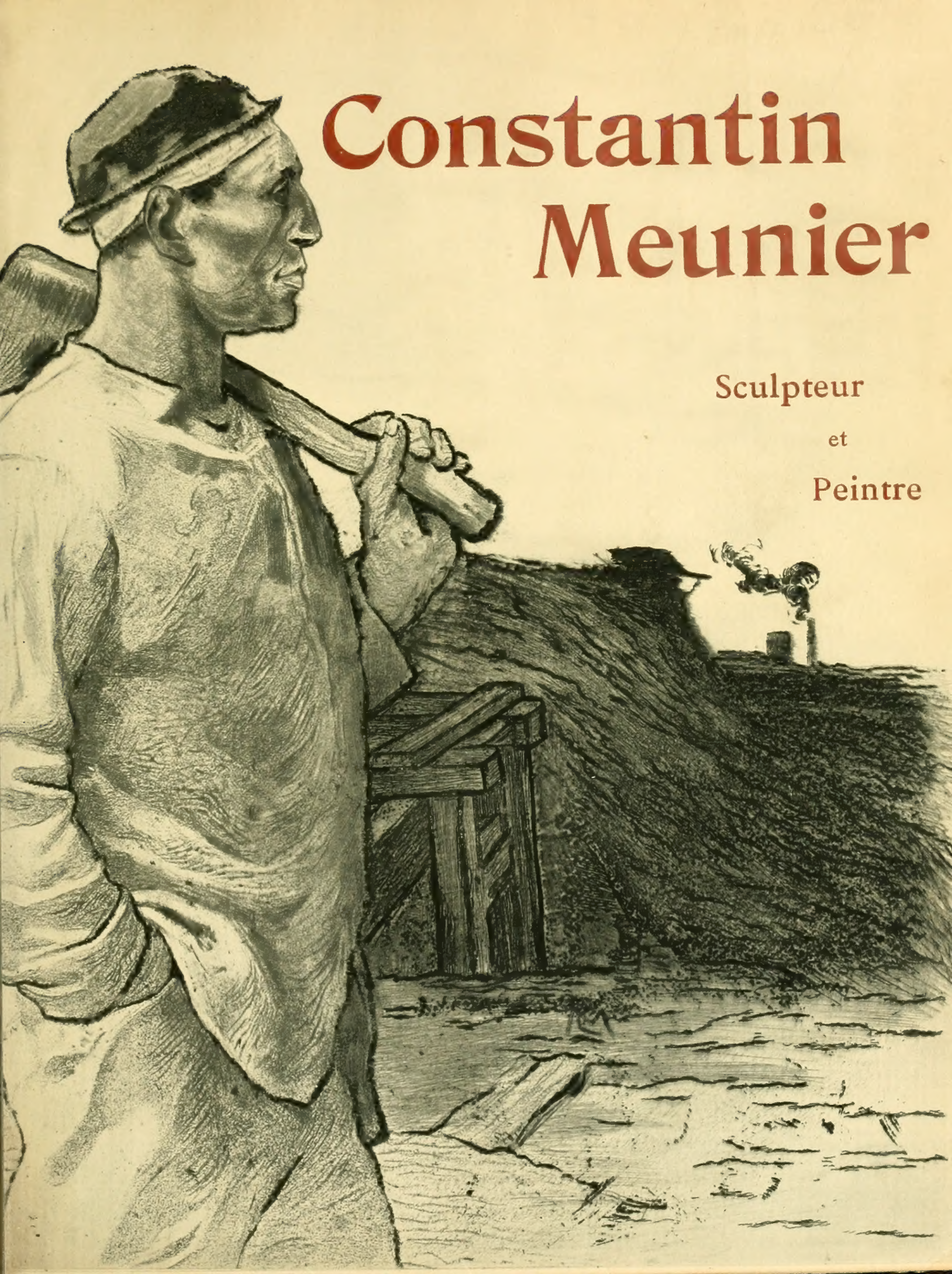









Constantin
Meunier
Sculpteur
et
Peintre

CONSTANTIN MEUNIER

SCULPTEUR ET PEINTRE

ÉDITION DE LUXE

Il a été tiré de cet ouvrage CINQUANTE EXEMPLAIRES SUR PAPIER DU JAPON,

avec double suite des gravures hors texte.



Constantin Meunier

d'après l'Eau forte de Karl Meunier

ÉTUDES SUR QUELQUES ARTISTES ORIGINAUX

Constantin Meunier

SCULPTEUR ET PEINTRE

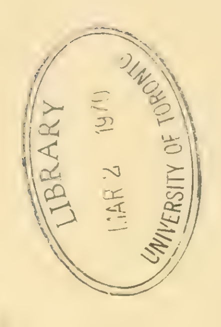
PAR

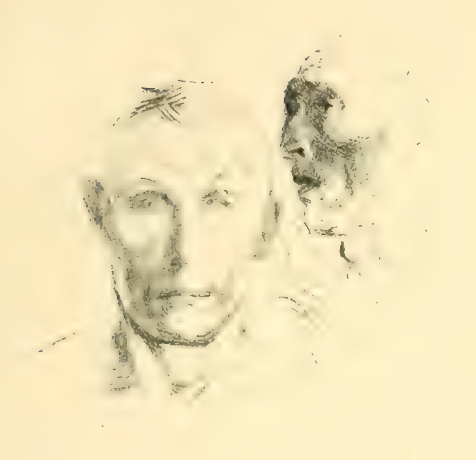
CAMILLE LEMONNIER



PARIS
H. FLOURY, LIBRAIRE-ÉDITEUR
1, BOULEVARD DES CAPUCINES, 1

1904


LIBRARY
MAR 2 1970
UNIVERSITY OF TORONTO



L'HOMME ET SA VIE

I

Cette vie d'un grand artiste, belle comme un clair paysage d'après-midi à mesure qu'elle se prolonge, demeure longtemps confuse. Une âme qui se cherche et ne se trouve que tardivement, lutte, par surcroît, contre les plus pénibles épreuves de la vie. Il semble que la gloire, dès les commencements, se fasse ici pressentir aux signes douloureux qui marquent les élus. Cette vigne profonde, d'une sève qui renouvellera l'art, a le pied pris dans des terreaux pourris. La souffrance et la misère, en la tordant sur elle-même, retardent la vendange et à la fois mûrissent plus âprement ses sucs. Ainsi les pathé-

tiques et durables génies s'assimilent aux essences qu'une pousse tourmentée rend plus vigoureuses et plus fécondes.

Constantin Meunier naît à Etterbeek, faubourg de Bruxelles, le 12 avril 1831 : il a une jeunesse difficile. Je connais un petit portrait de lui, où la tête lourde, aux yeux pâles et malades, semble entraîner le corps. Le rêve, une sensibilité précoce chargent le front d'angoisse et d'inconnu. A quinze ans, il traîne des membres débiles, l'âme sourdement tressaillante d'une peine qu'on ignore. Autour de lui, on s'inquiète pour cet enfant qui ne peut se décider à vivre comme les autres, toujours silencieux et solitaire.

Dans le demi-silence provincial du Bruxelles d'autrefois, presque à l'angle de l'ancienne place des Sablons, telle qu'elle était avant d'avoir été muée en un impressionnant Campo Santo peuplé de statues, vivait l'honnête et laborieuse famille. Le père était receveur des contributions : les sœurs avaient un commerce de modes. La mère, tendre et simple femme, veillait au ménage. Quelquefois, à la veillée, on parlait encore des trois oncles, les fils du forgeron, que les tambours de Napoléon faisaient partir pour la guerre. L'aïeule, au matin, montant à leur chambre, trouvait les lits vides, et droite, sans pleurer, se rappelait le jour où, pour la première fois, ses mains vainement avaient tâté par les draps.



TYPES BORAINS

D'ailleurs, dans l'ascendance, aucune trace d'art. Il y a bien un Tilmont, un neveu de Mme Meunier, la mère, qui fait de la peinture d'histoire et qui est le frère d'un autre Tilmont, poète, celui-là, lié avec Alfred de Musset.



Mais il ne semble pas que son exemple ait retenti dans la famille. L'initiateur véritable, celui qui fait éclore l'art dans la maison, c'est Jean-Baptiste, l'aîné des fils, l'admirable graveur de plus tard. Il va à l'Académie de dessin : il apprend la gravure chez Calamatta. Il sera le premier



maître de Constantin. Un soir, il le prend par le bras et l'emmène avec lui à la classe des moulages. L'âme monotone du jeune homme s'exalte ; une destinée l'appelle. Il se met à dessiner avec passion. Comme, à quelque temps de là, il se présente à l'atelier du sculpteur Fraikin, ce petit homme heureux, qui avait trouvé le succès en modelant des Vénus d'après Canova, lui dit : « A la bonne heure, vous savez dessiner, vous ! » Et pour lui témoigner le cas qu'il fait de ses aptitudes, il l'occupe à allumer les feux et à mouiller ses terres.

Les déesses qui alimentaient l'industrie du patron n'émeuvent pas sensiblement le néophyte. Un instinct des rythmes véridiques l'avertit qu'une simple fille de ferme, accomplissant un des rites éternels du travail,



L'Abreuvoir

Imp. par l'Atelier d'Art

est plus conforme à la notion de la beauté dans l'art que les grâces frauduleuses des demoiselles de l'Empyrée. Il délaisse



les mythologies comme il a délaissé la pose classique du modèle à l'Académie. Chez ce timide, un goût de fronde et

d'indépendance s'est fait jour. Il aspire à la nature vraie, au modèle qui ne pose pas. Il entre à l'atelier Saint-Luc, un des ateliers libres comme il y en avait alors à Bruxelles et qu'à deniers communs pour se procurer le modèle et l'éclairage, entretenaient des groupes d'artistes. Là, il rencontre Félicien Rops qui déjà, dans ses fusains gras comme des estampes, modelait nerveusement des nus pochés d'ombre et bordés de listels noirs. On voyait venir aussi un petit homme souffreteux, aux yeux nostalgiques sous un haut front tourmenté. C'était cet émouvant Charles de Groux, si miséricordieux aux dénués, et qui, dans son art, s'était révélé l'annonciateur de la souffrance humaine.

Une sympathie bientôt les lia, filiale de la part du plus jeune, fraternelle de la part de l'autre. Meunier, chez le peintre des plèbes, trouva des analogies avec ses propres idyosincrasies. Dans cet atelier besogneux de la rue du Moulin, où de Groux, avec les énergies d'un héros, dominait ses douleurs quotidiennes et ne paraissait les ressentir qu'à travers la détresse des humbles auxquels il dédiait un amer et mansuète génie, régnait une atmosphère spirituelle qui était bien faite pour la communion de deux âmes bienveillantes et tristes. Sur les chevalets, en des modes de plastique et de coloris profondément inductifs de la psychique morbide et élémentaire des êtres voués à la



HIERCHEUSE. Croquis



déchéance, de mornes figures d'hommes, de femmes et d'enfants portaient les stigmates innombrables de la détresse des miséreux. A côté de l'art patricien de Leys, peignant, lui aussi, les petites gens du peuple, mais les solennisant d'une couleur héraldique et séculaire, ces drames apparaissaient empreints de réalité trop immédiate et triviale. Leur poignante originalité n'avait point encore eu raison des incompréhensions et des partis pris, si toutefois on peut affirmer que l'admirable artiste qui les conçut ait obtenu après la mort la justice qui lui était due.

Meunier rencontra chez de Groux sa vraie filiation







Charbonnage _ Vue extérieure _ En Juin.

intellectuelle. Cet art frémissant alimenta les sources de sa sensibilité. Il l'inclina vers la notion d'une esthétique basée sur l'observation attendrie des tristesses de la vie quotidienne. Nul doute que la leçon du visionnaire morose, à l'âme grave et pitoyable, uniquement peuplée d'images douloureuses qui s'assimilaient aux soucis de sa propre existence, n'ait secrètement modelé les poussées subconscientes du disciple et de l'ami que le maître aimait mêler à ses travaux et qui plus d'une fois, en terminant une figure et en achevant les fonds d'un tableau, vint en aide à ses lassitudes harassées.

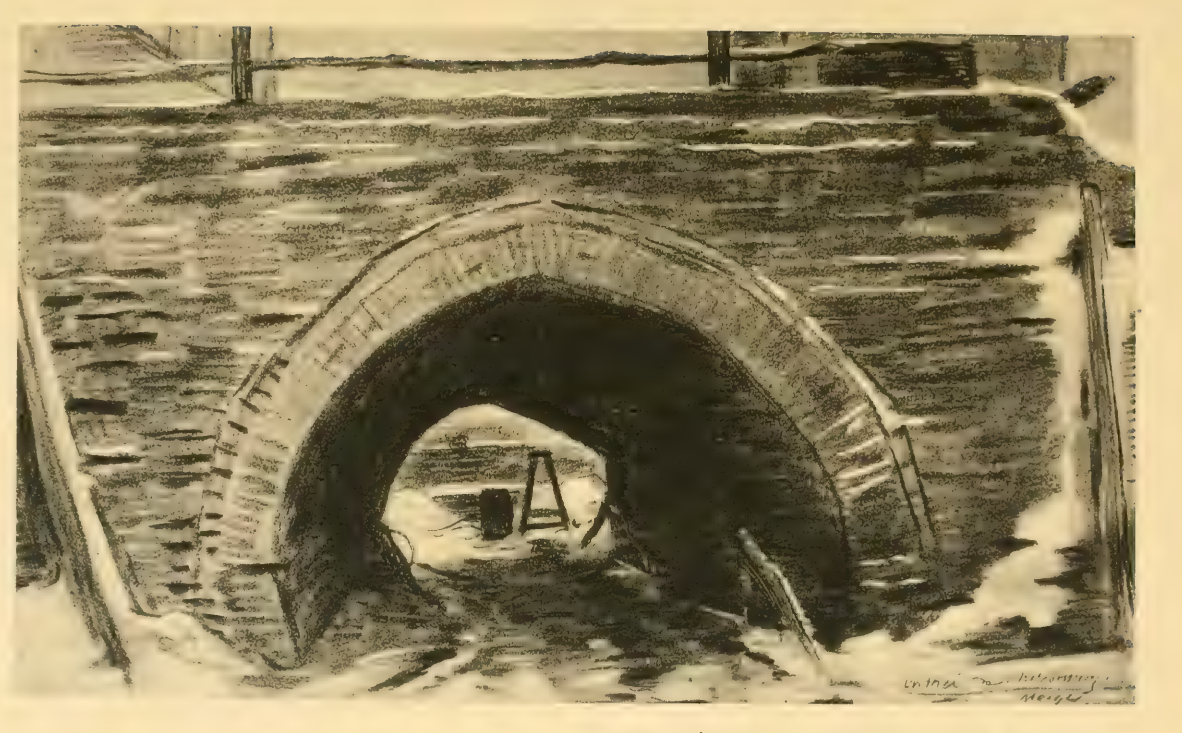
Peut-être même ce fut ce compagnonnage qui, après les tâtonnements et les hésitations de l'apprentissage, fit pour longtemps prévaloir, chez le jeune artiste, la peinture sur la sculpture. Celle-là, en effet, offrait des possibilités de réalisations neuves que les pratiques statuaires ne faisaient point prévoir en ce temps. Le bronze et le marbre, dévolus à de monotones et inertes plastiques, récusaient les formes souples, nerveuses, suggestives de l'être spécialisé par la pensée, la souffrance et le labeur.

Un ordre harmonieux ainsi l'écarte d'un art pour lequel il n'était point mûr encore. Il ne le reprend qu'après que la peinture qui l'en a fait sortir, a épuisé pour lui la série de ses correspondances avec les graduelles sensibilisations de sa conscience d'homme et d'artiste. Il redevient



sculpteur au point précis où le peintre qu'il est n'a plus rien à exprimer. La peinture sembla avoir été la période d'expérimentation nécessaire pour le retour à son art initial. Ce fut celui d'un des plus grands sculpteurs de cet âge, mais d'un sculpteur dont la main frémissante a gardé quelque chose des enveloppantes et expressives manœuvres du peintre.

Charles de Groux, dans l'ordre des esprits, s'affilie à Millet, avec une part de création toute personnelle. C'est un Millet minoritif qui n'a de l'autre ni l'austère et primitif génie ni le concept d'art simple et concret, élargi jusqu'au symbole. Celui-ci s'attestait le dernier grand peintre religieux, tout en étant le premier grand peintre d'humanité : le signe sacré des prédestinés était sur lui. Personne encore n'avait fait ce qu'il devait faire. Millet fut un créateur absolu ; il évoqua l'homme primordial et éternel de la glèbe. Avec lui, le pacant rugueux et farouche, la créature humaine à face de bête, pénétra dans l'art. Rien n'est plus



ENTRÉE DE CHARBONNAGE, L'HIVER.

sublime : il se postpose après Rembrandt : mais Rembrandt ferme en soi un monde ; et celui-ci en ouvre un autre, plus grand d'avoir été jusqu'à lui la région inaccessible.

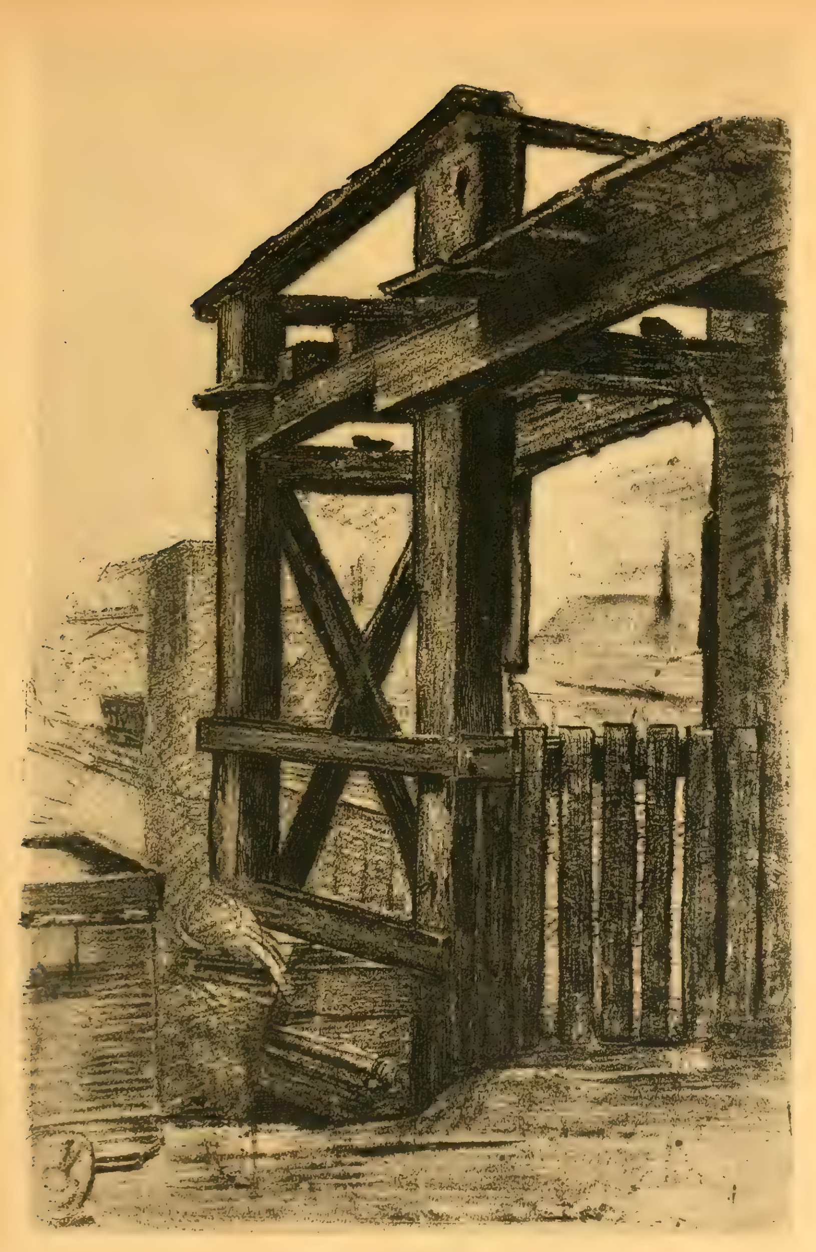
De Groux, à un étiage inférieur, fit voir aussi une humanité qu'on ne connaissait point encore, celle des humbles, mariés à l'infinie douleur, créatures exténuées et minables sur lesquelles appuie tout le poids écrasant des sociétés. De lui, plus encore que de Millet, se déduit l'idée d'un art piaculaire, émotif, intercesseur, assis sur l'effrayante et implacable permanence de la détresse humaine. Son œuvre suggère, en des cryptes aux remous d'âmes renonçantes et figées, une messe basse pour les éternels trépassés à toutes les joies de la vie. Cela aussi un jour apparaîtra grand.

De Groux fut pour Meunier l'accession à Millet. L'humanité fruste et élémentaire qui, chez celui-ci, ahane sous les météores incléments, lui fut révélée au moment où son esprit mûri le prédispose à l'initiation définitive. En affrontant la tourbe séculaire des pâtiras du fer et de la houille, il retrouva les faces violentes et opprimées qui, chez Millet, se levaient de dessus les labours. Le cycle d'art humain, ébauché autrefois par les pensifs et sévères Le Nain, se paracheva dans la communion de l'idéal double et

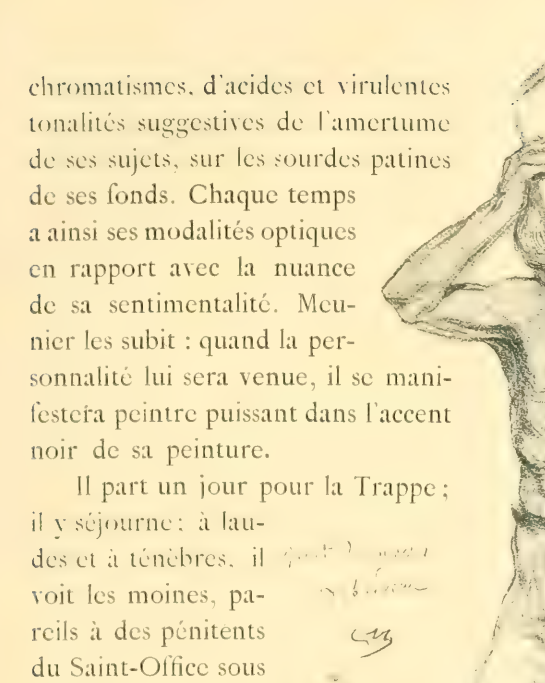
un qui du maître de Barbizon se communiqua au maître de Belgique.

Mais alors, dans cette période où sa mentalité sommeille encore, Meunier ne subit que des impulsions confuses. Les nécessités de la vie, aussi bien que son goût pour les formes liturgiques et les polychromies joaillées, avaient fait de de Groux un peintre de vitraux. C'était la ressource ponctuelle du ménage, ces cartons où, à la demande d'un notable fabricant de l'époque, fournisseur patenté des maisons ecclésiastiques, il multipliait de rigides figures hagiographiques et sacerdotales.

Meunier prend largement sa part de ces travaux qui développent son aptitude à un style concret et grave. L'austérité de cet art d'église, en outre, l'incline à une dilection pour les sombres images, les épisodes tragiques et sacrés. Il semble, du reste, que l'entraînement de l'époque vers une peinture pochonnée, truellée dans des pâtes épaisses et noires, ait été comme la manifestation extérieure d'un état général des esprits naturellement portés vers ce qu'on appelait alors les « sujets de caractère ». Chez Joseph Stevens, Leys, Stobbaerts, Louis Dubois, ces grands peintres selon la tradition flamande, une séduction puissante et spéciale résulte des somptuosités noyées de la couleur, dans le conflit des ombres et de la lumière. De Groux, à leur exemple, modulait d'expressifs



Charpente Monte-charge



chromatismes, d'acides et virulentes tonalités suggestives de l'amertume de ses sujets, sur les sourdes patines de ses fonds. Chaque temps a ainsi ses modalités optiques en rapport avec la nuance de sa sentimentalité. Meunier les subit : quand la personnalité lui sera venue, il se manifestera peintre puissant dans l'accent noir de sa peinture.

Il part un jour pour la Trappe ; il y séjourne ; à laudes et à ténèbres, il voit les moines, pareils à des pénitents du Saint-Office sous la capuce brune, appuyer pendant des heures leur front contre la dalle, en une ardeur mystique de ravalement et d'aspiration à la mort. Ces rites effrayants, le spectacle de cette humanité

déjà échappée de la vie et que drapent d'un air de suaire les plis droits de la bure, il les solennise dans



une page noble et pathétique, l'*Enterrement d'un trappiste*. D'un pas spectral, au glas qui tinte pour la fin rédimée d'une âme, les sombres religieux emportent vers la fosse le trépassé dans sa bière. Il a alors vingt-sept ans, et c'est sa première grande œuvre : elle marque bien, dans son rythme sépultuaire et morne à l'égal des répons autour d'un catafalque, la péripétie ultime d'un drame spirituel. Le tableau est aujourd'hui au musée de Courtrai : il se suscite dans le labeur du maître comme le signe précurseur d'un esprit qui demeurera tourmenté par les grandes images de la vie et de la mort.

Douze ans après, elles acquièrent toute leur force dans un concept définitif et personnel, le *Martyre de saint Étienne*. Cette lourde tête d'artiste aux inquiètes parois frémissantes, soudain prend conscience d'elle-même. Dans

la solitude d'un paysage violent, écartelé de clartés sanglantes, le corps lapidé du saint gît, pourrissant et vert, un sang noir coagulé au trou de ses plaies. Cela sent l'abattoir, avec un goût réaliste et tragique de massacre.

Cette fois, l'âme s'est frayé la voie authentique de ses secrètes autonomies. Ce n'est plus elle qui chancellera dans sa recherche; ses défaillances ne seront dues qu'au rocailleux calvaire où, plus qu'aucun autre, peina la longue passion de ce souffrant, victime d'une destinée acharnée.





18



II

Constantin Meunier, à l'exemple de de Groux, le doux et paternel sédentaire, s'était marié jeune. Il avait assumé le soucieux et précoce devoir d'édifier une famille sur la pierre angulaire de l'art. La maison, avec la compagne et les enfants, devint son réconfort et à la fois l'incessante inquiétude qui, jusqu'aux besognes mineures, courba la possession si laborieusement conquise de ses puissances intellectuelles. Il accepta l'humiliation de peindre pour le marchand et la clientèle équivoque. L'âme sauvage qui s'était exprimée dans l'âpre décor d'un supplicié, il

l'opprima sous la contrainte d'un métier subalterne, uniquement rémunérateur.

Ce labeur injurieux n'alla pas sans d'intimes et poignantes révoltes. Comme le tapeur à la veine, sapant aux schistes pour en faire jaillir l'or noir, il sembla qu'en un symbole anticipé de son compagnonnage d'art avec les ténébreux héros des fosses, Meunier dût, lui aussi, casser, d'un pic infatigable, les voûtes épaisses qui le séparaient de son idéal. Le servage de l'homme, aux prises avec les forces élémentaires, s'adapta au propre servage de sa pensée vinculée, tournant la meule pour le pain quotidien. Personne encore ne se doutait que ce peinard bientôt allait faire le geste qui ébranlerait les colonnes du temple. Tout novateur recommence le prodige de Samson. En attendant, il subissait les louches connivences de la vie et du mauvais goût public, peignait des sujets de vente qui étaient comme le maquillage de son grand et douloureux esprit, enfin éclaboussait d'ocre et de cynabre des chemins de croix pour des fabriques d'églises rurales. Son âme, tout ce temps, demeure accablée de s'être entrevue et de ne plus se reconnaître, elle qui séjourna dans l'horreur du martyre et avéra là des analogies avec le sombre génie de ces hanteurs de pourrissoirs, Herrera le vieux et Zurbaran.

En 1881, après des relais harassés en de précaires logis,



Le coup de collier _ Verrerie

le ménage s'était installé dans une petite maison de la rue des Secours, à Bruxelles. Meunier eut alors l'occasion de visiter les installations du Val Saint-Lambert. Cette cristallerie célèbre, dans un site admirable au bord de la Meuse, l'initia à la beauté du travail mécanique. Il vit le frêle miracle du verre se filigranant au polissage jusqu'à l'imitation des flores les plus diaphanes. D'ardentes atmosphères s'empourpraient à la carburation des fours ; un charbonnage, sis dans l'enceinte même de cette vaste industrie, sans trêve rauquait et s'époumonnait pour alimenter de ses houilles leur gésier vorateur.

Ce fut pour le solitaire et contemplatif artiste la grande secousse qui tout à coup lui tordit les vertèbres sur le Sinaï de la découverte, un Sinaï qui, au lieu de crever le ciel en hauteur, fouillait, à des profondeurs de vertige, les abîmes sous-terrestres.

Sa nuit intellectuelle fut déchirée par les mêmes flammes rouges projetées en volutes hors des cheminées et qui éclaboussaient de sang, dans le blême crépuscule, les monts escarpés des schistes et des psammites. Un soir qu'au ronflement des turbines, parmi les fracas de la tôle rabotée par le roulement des berlaines, il assistait à la péripétie dramatique des cufats précipités avec leur peuple noir dans la spirale ténébreuse, il eut la vision nette, émouvante de son art. Elle s'accorda avec l'effroi, la surprise, la



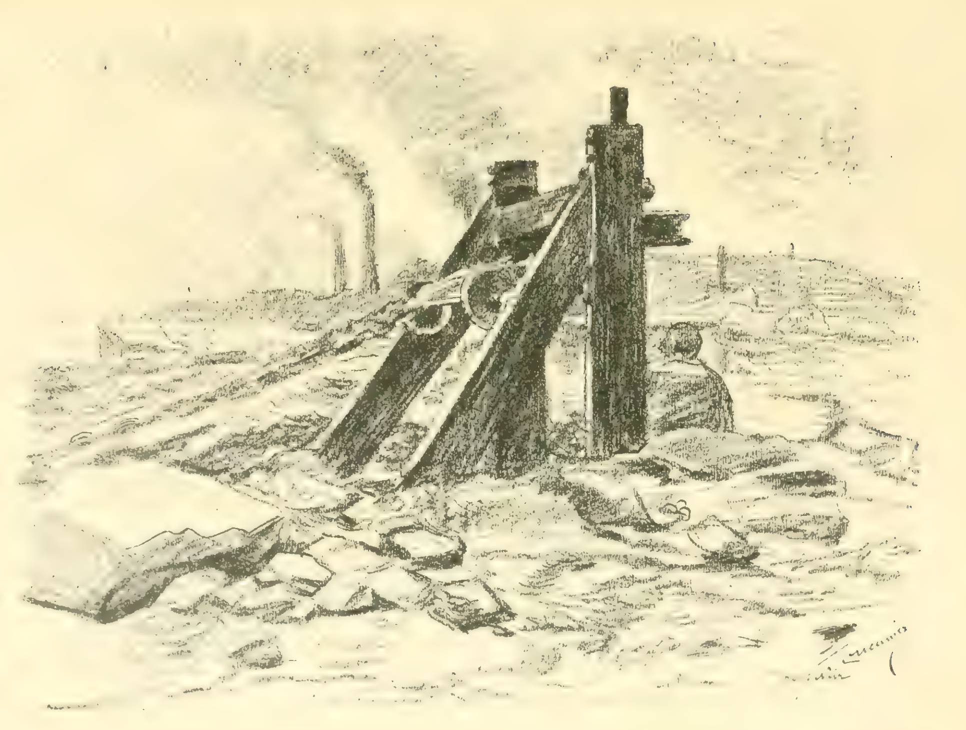


douleur de cet engloutissement d'une humanité comme aux remous d'un Érèbe. Elle fut la convulsion fraternelle de sa propre humanité entraînée dans l'aventure de ces obscurs héros tragiques. La vue de ces êtres aux yeux mangés de suie, aux pâleurs de peau charbonnée, aux haillons mâchurés par-dessus de gourdes ossatures animales, en outre, lui proposait une faune farouche, primordiale, bien autrement faite pour le relief des plastiques expressives que l'universelle et écœurante banalité des modèles à viandes boulantes et à muscles en caoutchouc, pareils aux derniers coryphées en maillot d'un crépuscule des dieux mythologiques. Constantin Meunier avait trouvé la région idéale correspondante à son héroïsme intellectuel, à son rythme de beauté dans la force et l'action.

Du Val-Saint-Lambert il rapporta des études, une documentation précise et abondante. Elle lui servit à établir l'ordonnance de sa *Descente de mineurs*, son premier

grand tableau dédié au travail. Ce fut le point de départ.

Sous les hautes charpentes enténébrées, la cage se gorge de la cargaison humaine qu'elle va plonger dans le trou homicide. L'équipe est là, tassée, faces hébétées de servage, chairs qui ont gardé le frisson de l'air nocturne, torses assommés par le coup de poing du sommeil. Des corons, par la rafale et la pluie, sous les ciels tourbillonnants, ils sont venus, les tape-à-la-veine, quittant la maison où, roulés en boule, dormaient la femelle et les petits, emportant le pichet et le bissac qui, entre deux crachats de houille, les sustenteront au fond de la bure. Avec leurs anatomies anguleuses et rigides, ils semblent avoir été taillés dans des blocs d'anthracite, formes confuses et terribles qui n'ont pas l'air d'appartenir au monde des vivants. Leurs masques de suie, troués d'immobiles yeux de fièvre, leur donnent plutôt une appa-



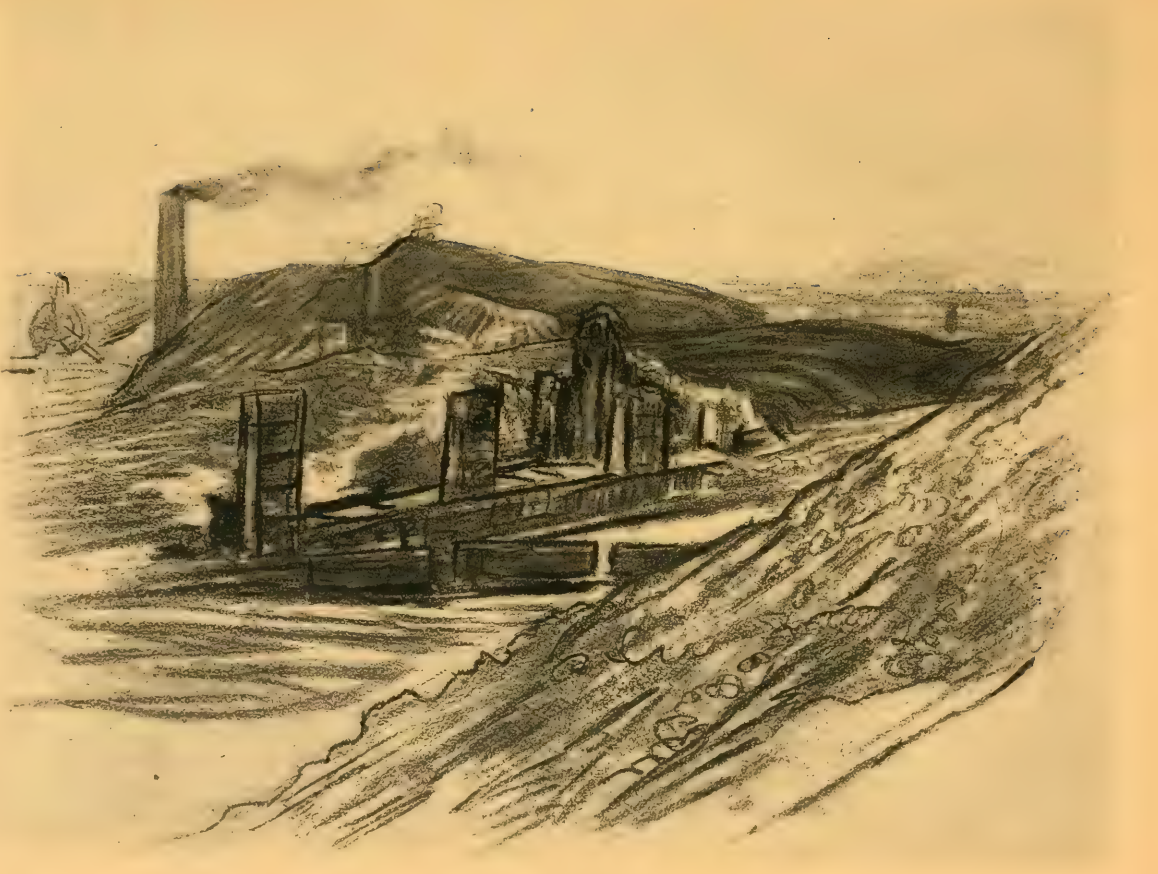
SUR UN TERRI

rence de vertige et de mystère, comme des spectres. Et tous ces yeux regardent venir quelque chose qu'on ne voit pas. Peut-être c'est la mort qui, au grelottement sinistre de la petite sonnette, va déclancher la cage et la précipiter parmi une bouillie sanglante d'os et de moelles.

Meunier, au frisson dangereux des atmosphères éclaboussées de nuit et de feux, avait fait passer le drame. Un suspens mortel se dégageait de l'œuvre, gâchée à grandes touches comme une argile noire, moite de cambouis et d'haleines. Elle frappa, dérouta la critique et le public. Il sembla qu'une déchéance s'attachât encore à l'image du prolétaire. Une réprobation lui interdisait l'accès sacré de l'art.

Meunier fut averti qu'on lui gardait rigueur pour avoir outrepassé les bienséances qui règlent le choix des sujets. Ce furent de nouvelles luttes et de pesants mécomptes.

Un écrivain, celui-là même qui trace ces lignes, filialement se vouait, vers ce temps, à célébrer la louange de la terre natale. Son livre s'appelait : *La Belgique*. Il avait médité d'y faire participer une large collaboration d'artistes. Xavier Mellery et Meunier surtout y donnèrent des pages admirables. Les sombres et vigoureux dessins de celui-ci firent voir ce qu'à travers une transfiguration



Terris à vol d'oiseau

d'art, pouvait devenir un pays farouche et méprisé comme l'était encore le Borinage.

J'ouvre ce vaste recueil d'art, de nature. J'y revois, parmi les notations les plus saisissantes, le *Laminoir*, le *Puddleur à son four*, la *Coulée de l'acier*. Dans des atmosphères enflammées, les corps sont brandis en gestes forcenés et rythmiques. Les faces déjà ont entre les sourcils le pli tragique de l'effort et de l'hébétude. C'est bien là le serf à la face humaine, la brute pitoyable et exténuée dont le souffle rauque se mêlera à l'ouragan des turbines et qui tout à l'heure va s'ériger, dans sa beauté terrible, sur les marches du temple que le sculpteur projettera d'édifier aux plèbes calamiteuses.

C'est ainsi que, par l'artiste et l'écrivain, furent investis ces territoires du fer et du feu qui pour tous deux demeurèrent une initiation. Un suggestif et pathétique paysage buriné, semble-t-il, sur un feuillet de shiste, boursouflé, en tête d'un des chapitres, un site cabossé de monts de gravats et de scories, et que hérissent les tubes fumants des cheminées, les rigides géométries des installations charbonnières. L'âme du *Pays Noir*, comme, dans la suite, Meunier appela le tableau dramatique qui prit son origine en ce dessin, l'envahit, demeura grondante dans ses moelles. Une âpre et mordante vision de chairs tenail-



lées, pantelantes aux grils et aux lardoirs des infernales cuisines industrielles, ressuscita la part de son œuvre qu'antérieurement déjà il avait dédiée à la mort. Il semble que le lointain atavisme espagnol, conjecturable dans sa race wallon-flamande, se réveille au contact de la terre de boue et de viscères gâchés ensemble, où il a mis le pied et d'où son pied ne se retirera plus jamais.

Ce moment dans la vie de Constantin Meunier a une gravité émouvante : il eût décidé de sa destinée si, par une logique merveilleuse, celle-ci antérieument déjà, à travers les confusions apparentes de la recherche, ne s'était dirigée à la clarté mystérieuse d'un orient que seul il discernait et



voyait obscurément briller devant lui. Cependant l'outil définitif lui échappe encore, ou plutôt, à l'étroit dans son atelier sous les toits, il diffère de l'utiliser, car dès l'abord s'était imposée à sa conjecture l'analogie des plastiques statuaires avec les mimiques violentes et cadencées de l'ouvrier. Il ne faudra qu'un temps plus clément et un peu plus de sécurité dans l'existence ballottée où il ne cesse de se débattre.



Il n'est point pour les cerveaux créateurs de contingences négligeables. Les événements sont les affluents qui alimentent les profonds réservoirs de leur méditation. La commande d'une copie que lui fait, vers 1880,

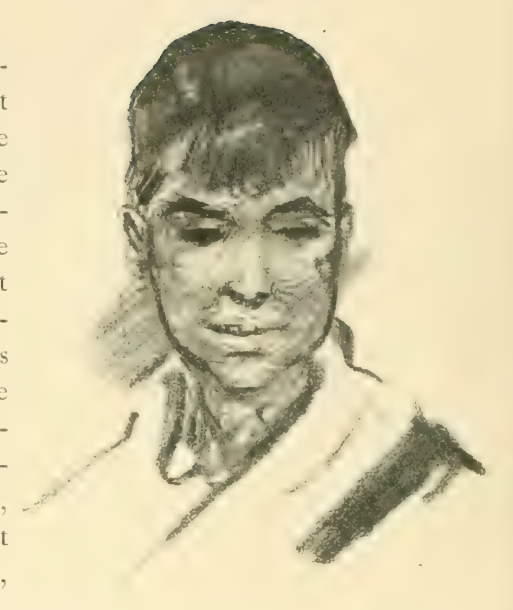


l'État, oblige Meunier à partir pour l'Espagne. Ce laborieux et ce sédentaire ainsi se trouva déporté dans un courant d'humanité inconnue. Il vit les musées, il séjourna chez les maîtres. Il s'assimila l'âme barbare de Ribera, le sombre génie d'autodafé d'un Zurbaran, la fière et taciturne grandeur de Velasquez. Cette Espagne se suscita à lui féroce, nostalgique, fiévreuse, brûlée de feux sourds, inamovibles, l'Espagne arabe puant l'alcôve et le tauril, l'Espagne des arènes écarlates, des pourrissoirs royaux fluents de sanies et d'helminthes, des « flamencos » où, au crépitement des castagnettes et au râclement des guitares accélérant le rythme des malaguenas, une danseuse, le sang d'un œillet piqué aux nattes noires de ses cheveux, s'ébrase et à coups de hanches saccadés scande les ollé luxurieux des hommes tapant dans leurs mains.



Meunier n'était pas seul. Son fils Karl l'accompagnait, part vive de son cœur paternel, surgeon sorti frémissant de sa souche d'art et de vie. Ardent jeune homme doué, qu'une destinée amère devait précocement faucher, il était le camarade qui coupait de gaîté le labeur fatigant d'une transcription méticuleuse en de noires chapelles où, comme un œil crevé, larmait un jour malade de vitrail. Ensemble ils se mêlaient aux foules ruées vers les corridas, processionnaient aux Vendredis saints d'or et d'émaux où, parmi les mitres, les chasubles, les croix et les ostensoirs, sous le brasier des cierges simulant un volcan de foi et d'adorations votives, défilent les pénitents en cagoule et en san-bénito. Une ferveur inquisitoriale, aux feux

de ces bûchers ambulants, passait, infusant dans les encens comme une odeur vague de viande humaine grillée. Sans nul doute des affinités durent s'établir. Aux spectacles d'écorcherie des arènes, aux relents de la mort partout présente, au parcours macabre des processions, les formes d'un art prochain s'offrirent, conjecturales. Peut-être il entrevit la boucherie purulente de cette *Veillée des morts* qu'il devait faire plus tard, avec les souvenirs d'un coup de grisou à l'Agrape, l'homicide charbonnage de Frameries. Du moins il pensa aux creusets en feu des laminoirs, aux torches ardentes des gueulards trouant l'éternelle fumée de canonnade du Borinage, là-bas. Ces images se fondirent avec l'amer génie réaliste et mystique des Espagnes, avec le génie naturiste et pittoresque de sa race. Les lettres que de Séville il envoie à ses amis





abondent en croquades féroces, mendiants pustuleux et altiers, hidalgos, muletiers, manolas à accroche-cœur, ecclésiastiques, quadriges et quadrilles de tauromachies, marchés, coins de chapelles, flamencos, etc.

Au retour, on admira l'immense copie, ce Kempeneer flamand, débaptisé en Campana, rigide, froid, ponctuel, secondaire. On admira bien mieux les dessins, pastels, aquarelles qu'à mesure le peintre terminait d'après ses

études et ses notes de carnet. Un tableau, une grande toile violemment symphonisée, aux gammes jaune soufre, safran et vermillon, avec des cambrements de belles filles adustes, les yeux charbonnés, les bouches aspirantes et rouges, *la Fabrique de tabacs*, comme elle est désignée au musée de Bruxelles, enflammée, passionnelle, saturée de muses, de poivres sexuels et de poussières de havane, couvait les étranges et dangereuses ivresses d'un faune exaspéré d'amour et de mort.





III

Dès ce moment, l'artiste est mûr pour son œuvre. Les dernières fermentations humaines qu'il a rapportées de son voyage, se mêlent au tressaillement du monde en formation qu'il porte entre les tempes. Il a trouvé un logis spacieux dans un faubourg de Bruxelles : l'atelier y est à la mesure de l'épopée qu'il médite. Sa vie, en apparence

du moins, s'est stabilisée : par une étrange correspondance des lieux avec la fortune, le nom sédatif de cette rue de la Consolation où il vient habiter après avoir quitté son logis de la rue des Secours, aux syllabes grelottantes, évoque une trêve. C'est là qu'il dresse ses selles et se remet à pétrir de la terre.

On apprend tout à coup qu'un peintre s'est souvenu qu'il fut sculpteur. En 1884, il échafaude cette masse humaine, le *Marteleur* et, un an après, cet autre cyclope, le *Puddleur*, qui successivement figurent aux Champs-Élysées et le signalent au monde. Devant cette statuaire neuve, véhémente et séditieuse dans son calme, on sent qu'une force est née. Le génie fraternel d'un Rodin, un des premiers, le devine et le réclame parmi la famille des maîtres contemporains. Une joie alors détend l'âme du grand soucieux pour cette tardive réparation à tant d'injures imméritées. Je le revois étonné, l'œil humide, avec son sourire inexprimablement bon et consolé. « Qu'est-ce qu'ils peuvent bien trouver de si beau dans mes machines? » me disait-il.

Années fécondes que celles-là ! Il n'avait pas délaissé la peinture : tout en massant, la nuit, à la lumière, ses argiles, (et notamment la *Tête de Puddleur* au mufle camard d'animal), il peint ses grandes figures des *Hiercheuses*, le *Pays-Noir* et cette furieuse manœuvre du *Creuset* qu'il appel-



HIERCHEUSE.

BRONZE.

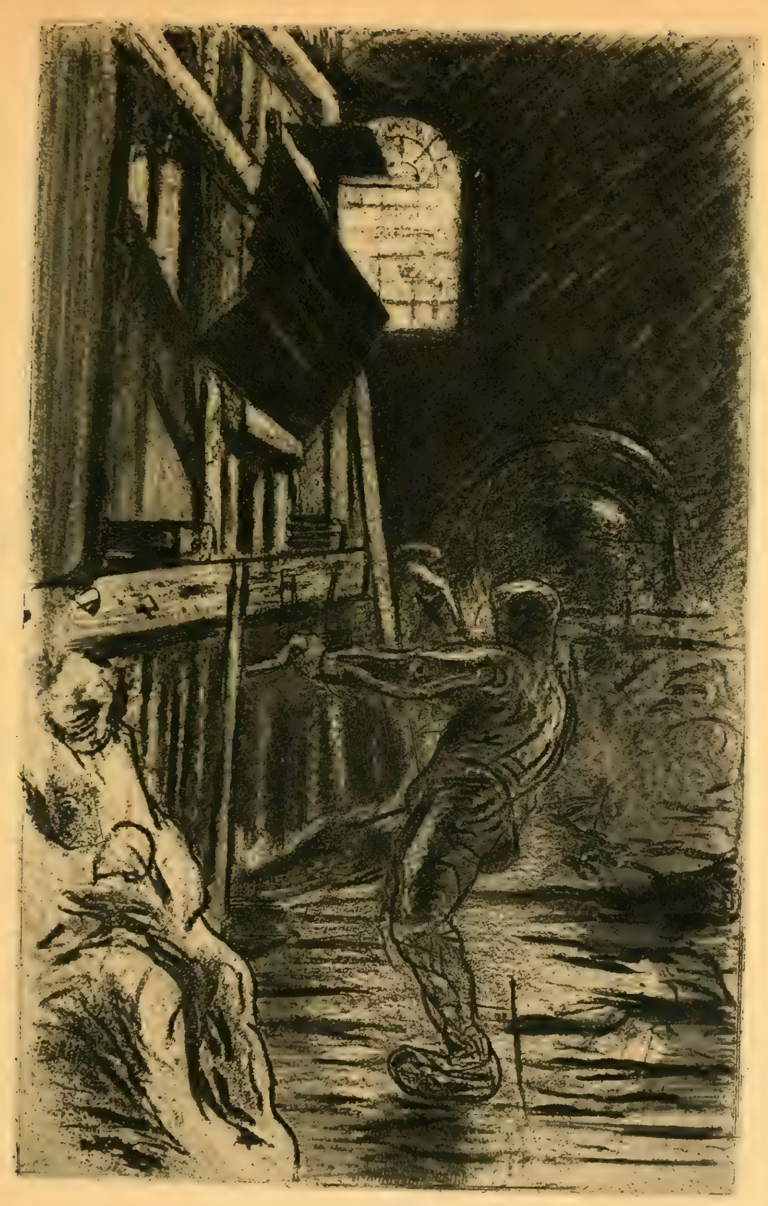
lera plus tard l'*Industrie* et qui fut l'un des quatre bas-reliefs du monument qu'il rêva d'élever au Travail.

Eh bien ! cet acharné labeur ne conjure pas la malfortune qui de nouveau s'acharne. La clientèle, les marchands se retiraient de ce peintre qui apparaissait surtout un sculpteur, et d'autre part l'art du sculpteur, monumental et excessif, ne trouvait point d'acquéreurs. Au cours d'une crise, Constantin Meunier prend une détermination suprême : il résigne la liberté de sa vie ; il sollicite et obtient dans l'enseignement officiel une place qui va l'obliger à quitter Bruxelles et à restreindre le temps qu'il consacre à son travail d'art. Mais, par contre, c'est la vie assurée : l'œuvre n'aura plus, pour se faire jour, à soulever des blocs d'ennuis, lourds comme une tombe anticipée.

A Louvain, aux confins de la ville, proche de la grande campagne maraîchère, il est un édifice hexagonal en forme de tour et de lanterne, percé à chacune de ses faces de hautes baies cintrées. On continuait dans la ville à l'appeler « l'amphithéâtre », commémorant ainsi sa destination primitive. C'était là autrefois que s'entassait, pour les cours universitaires de dissection, la mortalité des hôpitaux. Assis sur des bancs en gradins, les carabins assistaient à la cuisine du dépeçage que de funèbres maîtres-queux, debout devant les tables de marbre, perpétraient sur de lamentables viandes humaines. Le lieu, pour l'effroi du voisi-

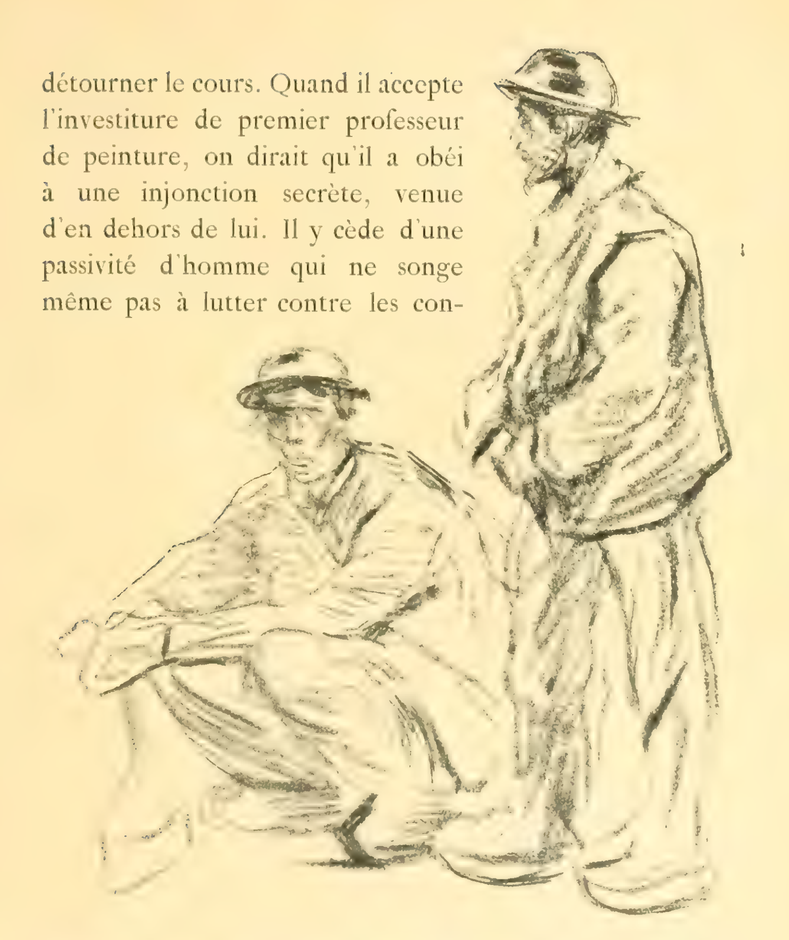
nage, longtemps avait participé de la morgue. Un fourgon attelé d'une haridelle toutes les nuits arrivait déverser sur les dalles de flasques putrescences. A l'angle de la rue, accroché par une tringle à l'un des pans du pavillon, un réverbère éclaboussait de sa flaque rouge les vantaux lourds de la porte. Un jour, la désaffectation consommée, l'amphithéâtre était retombé au silence et à l'abandon. Alors, comme il arrive pour toutes les maisons sur lesquelles la mort a mis son signe, les marmailles d'alentour, dans les hasardeux crépuscules, commencèrent à lapider les façades. Borgne, toutes les vitres éclatées, avec ses briques à nu sous l'effritement du plâtre, des lèpres de moisissure à ses soubassements comme le suint corrosif des pourritures antérieures, la tour prit un air dangereux et hanté.

Dans la vie de certains hommes, un ordre quasi providentiel, et qui d'abord paraît déconcertant, sérié les événements pour des fins qu'ignore la généralité des existences. On demeure frappé une fois de plus, avec Constantin Meunier, de l'évidence de la destinée qui le mène et dans laquelle les peines aussi bien que les joies se combinent logiquement, au point qu'il ne semble pas que sans leur accord mystérieux, sa carrière eût pu offrir l'extraordinaire plénitude qui lui donne sa grandeur. Personne n'a subi davantage la vie, sans un geste ou une volonté pour en



L'Accrochage

détourner le cours. Quand il accepte l'investiture de premier professeur de peinture, on dirait qu'il a obéi à une injonction secrète, venue d'en dehors de lui. Il y cède d'une passivité d'homme qui ne songe même pas à lutter contre les con-



jonctions des faits. C'est l'exceptionnelle beauté morale

de cette existence d'un prodigieux artiste de n'avoir pas plus fait pour acquérir l'illustration tardive et l'espèce d'archontat glorieux dont il jouit aujourd'hui, qu'il ne fit pour conjurer les infinies détresses sous lesquelles, en lui, ploya près d'un demi-siècle d'art.

Il faut admirer les coïncidences qui déterminèrent l'exode à Louvain, le choix d'un logis tout en face de l'ancien amphithéâtre et finalement la cession par l'édilité de cette grande bâtisse hagarde où il avait médité d'installer son atelier. Dans la haute cage sonore et vide, pardessus la cavité tombale où s'opéraient les dissections, un plancher fut établi. On boucha une partie des immenses fenêtres qui lui donnaient l'air d'une lanterne ; on remit des vitres aux autres. Le soir, où pour la première fois, comme un feu à travers les vertèbres d'un squelette, les trois grandes baies s'illuminèrent à la clarté des lampes, les gens du quartier, attardés dans la nuit des portes, eurent l'impression d'une œuvre réprouvée s'élaborant dans l'ancien domicile des morts.



IV

Meunier fut là au cœur profond de son art, dans le drame, l'humanité triste et le silence. La prédestination, visible dans tous les événements de sa vie, encore une fois s'attesta aux affinités qui presque aussitôt s'établirent entre les ressouvenances funèbres et l'héroïsme tragique de son œuvre. Il semble venu à cet ancien charnier pour être plus près des autres, de ceux que maintient ouverts, sous les pas

de l'ouvrier, l'éternel suspens des catastrophes. Un sublime ouvrier avec de la terre fit le geste de repétrir la chair que, par larges pans, avaient abattue les dépeçeurs du squelette humain. Quand on put pénétrer dans l'immense vaisseau, aux plafonds perdus dans une altitude de lieu sacré, on resta frappé par l'amoncellement de la vie qui en tous sens rachetait la mort longtemps souveraine dans cette demeure des ombres.

La monotonie de la vie provinciale, le silence de la rue dans un quartier de séminaires et d'églises où se mourait la circulation, s'accordaient avec le goût d'isolement qui, bien avant dans la nuit, après des jours partagés entre le travail et le devoir professionnel, l'attardait sur ses modelages et les grandes feuilles de papier qu'il teintait d'aquarelles ou balafrait de hachures au fusain. Il devint l'âme solitaire, prolongeant ses veillées fécondes à travers le sommeil de la ville dans la grande nuit muette de la tour où les sons, au recul des voûtes et dans la profondeur des escaliers, s'émoussaient, où la clarté doublée par les réflecteurs ne parvenait pas à atteindre la large zone obscure planant sous la voûte.

Je me souviens d'heures émouvantes passées là, près de lui. On était tenté d'élever la voix sous l'oppression de l'atmosphère basse et torpide, comme chargée de très vieilles poussières humaines ; et alors, à l'écho qui, dans

FEMMES DE PÊCHEURS



LE BLESSÉ.
BRONZE.

l'embrasure des fenêtres, s'éveillait pour ce diapason insolite, on avait soudain la sensation d'être entouré de présences mystérieuses et inquiétantes qui vous regardaient.

Meunier subissait, sans en être tourmenté, ce magnétisme frémissant des choses qui laissait l'illusion d'une survie d'âmes tenaces et clandestines. « Je ne suis jamais seul dans mon atelier », disait-il en riant, avec le plissement de ses yeux pâles, frais, limpides d'homme du Nord demeuré enfant sous l'âge et où si lucidement se reflétaient les états de sa pensée. A ce commerce avec les ombres, il gagna toutefois un affinement de la vie nerveuse et comme une exaspération de la sensibilité qui, montée du profond de ses fibres, à mesure imprégnait sa création de plus de douleur et de pitié.

Pendant les huit ans qu'il habite Louvain, sa genèse est jaillissante : le flux n'en tarit pas. Elle embrasse le cycle des formes en mouvement ; elle instaure définitivement l'ouvrier, l'homme des rythmes plastiques dans la statuaire. La



beauté de son art est d'être neuve, originale, spontanée, primitive. Elle est moderne et antique : elle s'applique à des choses éternelles. Il se suscita lui-même l'ouvrier attendu, le maître qui porte en soi la succession des âges d'art et les refond dans une œuvre où, à son tour, notre âge avec son idéal d'héroïsme rationnel et sensible prend corps. C'est bien la création d'un simple qui par ses afflictions s'égale aux opprimés. Le travail, la méditation, la vie repliée et comme en prière l'ont sauvegardé du mal des âmes compliquées et furieuses. Il a cinquante ans et on croit qu'il naît seulement à l'art, tant tout le passé, malgré les racines profondes par lesquelles il se noue au présent, s'efface devant le miracle de cette soudaine et toute-puissante éclosion de sa vie spirituelle nouvelle. Le champ profond qu'à la sueur de son martyre il laboura



CROQUIS DANS UNE FONDERIE

sans trêve, comme les épiques pacants qu'un jour il martellera dans le bronze, tirant la herse d'un coup d'échine animal, enfin s'est épanoui dans une moisson d'art encore inconnue. Presque toutes ses œuvres ainsi, par l'effet d'une poussée subconsciente, seront des symboles dans lesquels se transvaseront les similitudes et les affinités de sa propre existence avec ses héros humiliés.





V

Constantin Meunier est certes un des artistes en qui le plus manifestement s'exprime ce signe du génie de ne paraître faire par un acte de volonté que ce que les puissances extérieures ont décidé, en sorte que ce sont celles-ci qui se proposent vraiment les conductrices de sa pensée.

Il possède le don d'ingénuité des créateurs absolus : une chose en lui sait ce qu'il fait sans qu'il le sache lui-même ; et il s'étonne qu'on veuille voir dans sa sculpture tant d'intentions qui certes virtuellement y sont contenues, mais auxquelles il ne croit pas qu'il ait jamais pu penser.

Presque sans effort visible, il a retrouvé tous les secrets de son premier métier. Les formes viennent se grouper sous ses mains nerveuses et fortes sans qu'il paraisse avoir besoin de les chercher. Après trente ans qu'il les délaissa, sa sculpture, nourrie de toute la substance de son multiple travail de peintre et de dessinateur, manifeste la continuité d'un art qui ne cessa pas d'être pratiqué. Et pourtant elle est jeune, elle pousse une clameur qu'on n'a jamais entendue : elle a la beauté terrible de la force et de la souffrance. Elle apparaît surtout extraordinaire d'être si primordialement de la vie, dans le temps et dans le moment. Elle vient de naître et on dirait qu'elle existe immémorialement. Elle s'égale à la jeunesse de l'artiste même, sorti des extrêmes limites de la maturité avec la force incompressible d'un dieu et qui, sur le seuil déjà de l'âge qui fait fléchir la généralité des hommes, relève d'un si fier coup d'épaule l'horizon de l'art abaissé autour de lui.

Ce prodige d'une réexistence féconde et plus jeune d'avoir indéfiniment reculé la vieillesse, s'accompagnait ici



Etude pour le groupe "Le Grisou"

d'une manœuvre rapide et ductile pour qui la trouvaille de la statique et de l'accent semblèrent spontanés, dans un bonheur rare d'improvisation toujours fraîche et qui ne connaissait pas la lassitude. Le travail était simple comme les silhouettes et les ordonnances qui en sortaient, comme toute la vie de l'homme si destitué d'orgueil et d'emphase et que les visiteurs surprenaient au soir, après l'œuvrée de tout un jour, juché sur un escabeau et mouillant lui-même ses modelages. Il aimait travailler solitaire sous sa haute coupole, sans l'aide du praticien ou des élèves, faisant lui-même les basses œuvres de son art, gâchant et massant, édifiant ses bâtis, montant de la cave à son atelier, par cet escalier qui semblait descendre chez les morts, ses charges de glaises. Un béret en travers de sa tête à grands plans, martelée de reliefs puissants et tassée entre ses épaules montueuses, tout en os et en nerfs, avec le flottement de sa blouse grise par-dessus ses énormes chaussures de feutre glissantes, il emplissait toute la tour de sa vie concentrée et volontaire, rallumant vingt fois une pipe qui toujours s'éteignait, sifflant à mi-voix une bribe de Wagner et travaillant ses terres avec ses doigts, par mépris des beaux outils.

Il vit là hermétiquement son art, comme un saint dans sa Thébaïde. La retraite est profonde comme les cryptes d'humanité douloureuse d'où il extrait le groupe pathétique du *Grisou*, la *Femme du peuple*, etc. Aux heures

des cours, il sort, suivant d'un pas rapide les mêmes rues par lesquelles il reviendra tout à l'heure, en apparence distrait et cependant l'œil, sous la saillie violente du sourcil, aux aguets de ce qui passe et de ce qui est inamovible, les



formes du travail et les aspects de la vie quotidienne, le portefaix, le maçon, le charpentier, le boucher, le paveur, l'homme des petits métiers, le séminariste, l'errance en guenilles des plèbes minables, les panaches noirs et les lanternes allumées d'un corbillard devant un porche



Portefaix

d'église, tandis que dans la tour les trois cloches cassent du bruit et de la douleur. Il traverse des venelles étranglées et tournantes qui débouchent sur des ponts, de vieilles halles, des places à édifices orfévris comme des reliquaires. Il voit, le long d'un canal bordé de vieux platanes, dans un passage resserré entre des façades rouges de tannerie et des murs clôturant de petites cours silencieuses, le cordier marcher à reculons en dévidant sur le peigne de fer l'étoupe qu'à mesure tresse, au bord de l'allée, le vironnement du rouet.

Ces simples occupations, la vue des humbles industries parmi les quiétudes assoupies de la vie provinciale, l'intéressent. Quelquefois, en un besoin de visiter des créatures mélancoliques qui confinent encore à son art, il prolonge sa promenade jusqu'au Béguinage. Il erre entre les petites maisons saintes, aux plâtres verdis, aux niches festonnées bordant des sujets de piété : la plupart ont des enclos fleuris comme des jardins théologiques. Çà et là une béguine en robe à plis droits, le fronton empesé sur les yeux, passe dans le bruit d'osselets des grains d'un rosaire et se dirige vers la chapelle. Lui, très doux, avec sa grande barbe d'apôtre qui lui tombe dans la poitrine, il apparaît là aussi comme une âme du temps où les sculpteurs et les peintres pratiquaient religieusement leur art. De loin lui arrive un air de carillon.



BRIQUETIERS. D'après un bas-relief.

C'est un moment de grande paix active dans sa vie. Son *Marteleur* qu'il envoie à l'Exposition Universelle lui vaut la médaille d'honneur. Louvain lui commande pour son parc public un monument à la mémoire d'un héros évangélique, le Père Damien. Avec son bas-relief de l'*Industrie* qu'il met au travail, il sent tressaillir la synthèse de son œuvre dans l'édifice définitif qu'il projette de dédier au Travail. En même temps il ne cesse pas de peindre. Sa peinture, par le sujet et les grandes lignes, approxime son art de sculpteur. A l'huile, à l'aquarelle, au fusain il exécute des paysages cabossés de terris et enchevêtrés de charpentes industrielles, d'apocalyptiques ésurrections de laminoirs et de hauts fourneaux flambants, des ponts, des puits, des aqueducs, des carcasses éventrées et farouches de vieux charbonnages. D'une habileté impérieuse, avec ses fortes mains raides d'argile, il se met à manier le fragile pastel. C'est une cuisine neuve, topique, comme improvisée avec des hachures de crayon, des éclaboussures de gouache et des rehauts pastellés, et qui amalgame les genres et aboutit à de mordants et savoureux accents d'estampe en couleur. Sans rien perdre de sa manière farouche et burinée, il subit l'évolution de la lumière. Sa peinture s'éclaircit, frissonne d'atmosphères légères, vibre de poussières hautes, aériennes, tourbillonnantes.

L'atelier, dans la maison des ombres, est devenu pour

les artistes un but de pèlerinage. De France, de Norvège, d'Allemagne on vient à la lueur de ce foyer d'art qui rayonne au loin par-dessus les pays. Tranquille, pensif et grave, la légende se propage d'un vieil ouvrier faisant sa création dans un silence de ville gothique comme un Kraft ou un Visscher. Cependant, une détresse plus affreuse que toutes les autres par lesquelles il avait passé, menaçait sa sécurité.



VI



Je touche ici à une heure irréparable : j'aurais voulu ne point insister ; mais elle eut son contre-coup dans cette destinée illustre et misérable à laquelle il semble qu'il ait été départi de connaître le fond des douleurs humaines pour en composer l'essence d'un art qui, plus que les autres, fut de la souffrance réalisée. Cette âme paternelle allait être frappée dans deux des parts vives qui étaient les assises de la famille et avaient été son réconfort parmi l'excès de ses épreuves. Ses deux fils, il les perdit à quelques mois de distance, l'un, le cadet, jeune homme

charmant et vaillant, parti pour l'aventure marine et que la mer ne rapporta jamais : l'autre, ce Karl frappé dans sa vie d'art et de rêve et qui, parmi tant d'autres œuvres, peintures, dessins, eaux-fortes, laissa ce monument de ferveur et d'admiration filiales, les estampes du *Pays Noir* gravées d'après les tableaux de son père. Il avait médité d'en faire une Bible du travail ; l'outil lui tomba des mains comme il finissait la première série.

La mort, d'un double verrou scella l'atelier où symboliquement, avec le grand *Faucheur* qu'on apercevait dès le hall d'entrée, abattant de son geste équivoque les hommes et les épis, elle régnait déjà. Les ombres remontèrent, toute vie longtemps fut suspendue. Les amis entre eux se confiaient qu'un matin, dans la paix pensive du studio, tandis qu'il s'absorbait dans un modelage, l'artiste tout à coup, dans le vertige d'une hallucination foudroyante, avait vu se présenter à lui son plus jeune fils, celui qu'on appelait « le marin » dans la famille. L'enfant, avec un regard inouï, avec le regard de celui qui ensuite est voué à ne plus rien apercevoir du monde vivant, l'avait regardé et puis avait disparu. Plus tard il se vérifia que cette vision avait correspondu avec l'heure funèbre du suprême départ pour des pays d'où jamais le cher voyageur n'était revenu. Je n'évoque ici un si pénible souvenir que pour marquer l'exaltation de la vie nerveuse, l'hy-



PÊCHEUR D'OSTENDE

peresthésie de la sensibilité chez ce voyant de la vie qui ainsi s'attesta aussi le voyant des régions éternellement voilées.





VII

L'art seul pouvait avoir raison des afflictions réitérées qui avaient brisé Constantin Meunier. L'atelier abandonné, retombé à la mort et à la solitude comme un grand chantier vide, avec la vie arrêtée de l'œuvre sur les selles et les chevalets, un jour se rouvrit devant un homme cassé, les reins rompus d'une brisure qui ne s'en alla plus, laissant

pendre l'épaule droite par un signe accablé de lassitude et de renoncement. La trempe admirable d'une âme qui avait passé par toutes les épreuves de l'eau et du feu, ondoyée aux larmes et rebattue sur l'enclume, cette fois encore prévalut. Meunier se remit au travail. A l'imitation de ses propres afflictions il exécute alors son *Ecce homo*, ce très pur chef-d'œuvre d'humanité succombante, et l'*Enfant prodigue*, d'une émotion si poignante et qu'on est tenté de rapporter à l'anxieux espoir d'un impossible retour pour ceux qui sont partis. Il fait aussi ce morceau de torture, comme l'ébauche furieuse d'une crucifixion, le *Supplicié* avec son tronçon de corps aux bras coupés et le râle hurlant qui lui tord la bouche.

Ces œuvres d'une signification presque personnelle dans leurs analogies mystiques avec les plaies et les stigmates du père orphelin de ses fils, s'ajoutent à toutes celles qui portent le millésime des huit ans de son séjour à Louvain : *La Glèbe*, *L'Homme qui boit*, *Le Souffleur*, *Le Pêcheur de Boulogne* debout, hélant au creux de ses mains et qui, dans ses grandes bottes, sous sa raide vareuse goudronnée, le suroi sur le crâne, a l'étrangeté de costume et d'attitude d'une statuette hiératique du Japon, *Le Pêcheur de crevettes* à cheval, le petit *Abreuvoir*, *L'Abatteur*, *Le Mineur à la veine*, la réduction de *Grisou*, du *Marteleur* et du *Puddleur*, *La Femme du peuple*, *La*



LE PARDON

Mère. L'idée de synthèse au fond de laquelle il entrevoyait un groupement figuratif d'éléments, d'humanités et d'industries, s'accentue et s'élargit dans les deux maquettes du *Port* et de *La Moisson*, qui, après le motif du feu dans *l'Industrie*, se rapportaient à l'eau et à la terre.

Cependant la grande blessure, sous ce labeur absorbant, continuait à saigner. Une mère, des sœurs, lui-même, dans la maison remplie de la présence des absents, en restaient atteints profondément. Meunier quitta la ville où il avait vécu les plus lourdes peines de sa vie, où aussi il avait vécu le tressaillement et la joie d'un monde de formes en élaboration.

Le retour à Bruxelles fut une délivrance; mais il ne quitte pas tout de suite la situation qu'il occupe à Louvain, comme par une action de grâces à la fortune qui, pour la première fois, lui avait été clémente. Pendant deux ans encore, il donne son cours, partant au matin et rentrant l'après-midi reprendre le pinceau et l'ébauchoir. Ce ne fut qu'après ce laps qu'il se libéra d'une carrière ingrate qui n'avait rien fait germer autour de lui, si l'on excepte ce peintre des coins de misère et de délaissement, Alfred Delaunois. Ces détails de la vie réelle ne sont pas inutiles quand il s'agit d'une destinée comme celle-ci, où la vie et l'art continûment furent confondus.

Dès ce moment Constantin Meunier peut se livrer



L'Homme qui boit

entièrement à son art. Il a dépassé l'âge habituel de la maturité ; et le prodige à mesure se renouvelle pour lui d'une jeunesse qui s'éternise et, avec le temps, s'atteste plus généreuse et plus fertile. C'est l'époque la plus haute et la plus abondante de ses énergies.

Dans son atelier de la rue Albert-Delatour, proche de cet atelier de la rue de la Consolation où il s'était repris à la sculpture et que l'expansif, substantiel et solide génie du paysagiste wallon-flamand Isidore Verheyden, à son tour, emplissait du flot débordé de son naturisme, les œuvres se pressent et toujours plus loin reculent les bornes de sa création. Les formes sans cesse jaillissent nouvelles, inductives de beauté et d'héroïsme. Ses plastiques ont la souplesse nerveuse et déliée, les détentes élastiques et rythmées d'un mécanisme qui

varie avec l'individu et sa fonction. Il en est arrivé à cette précision dans la mimique et la statique de ses corps que ceux-ci s'imposent avec la rigueur d'une mathématique. L'ancienne série des hommes du laminoir, de la mine et des verreries est dépassée : voici les carriers, les portefaix des ports, les moissonneurs. Un ordre logique les fait sortir de la circonstance qui le met lui-même en présence de ces expressions d'humanité ; et chacune a son geste spécial et son attitude. La montagne, les fleuves, les champs, la mer ainsi s'approprient à son tourment des modalités rythmiques, à sa passion toujours éveillée du jeu flexible des mouvements. C'est encore le témoignage de cette soumission au phénomène extérieur des contingences dont il a été parlé et qui, chez ce grand artiste, fait dominer la prédestination.

Un des maîtres de la statuaire belge, génie inventif et doué du plus rare sens ornemental, Ch. vander Stappen, imagina, en 1893, un vaste ensemble décoratif de groupes, de statues et de motifs pour les terrasses du Jardin botanique de Bruxelles. Avec Meunier, il fut chargé par l'État d'établir les maquettes. Chacun ensuite se réserva une part de réalisation dans l'œuvre. Tandis que vander Stappen choisissait un groupe allégorique qui correspondait à ses dons de constructivité savante, Constantin Meunier prenait pour lui les deux grandes



Juin

figures du *Semeur* et de l'*Été*, celle-là marchant par les plaines d'un pas immense, les reins tournants et cadencés, celle-ci, sous la forme d'un faucheur au repos, étanchant du revers de la main ses tempes en sueur, la faux immobile contre son flanc. Le monde tournait autour de ces deux incarnations de la terre comme aux campagnes les météores se confondent avec la vie des glèbes.

Cette simple et humaine sculpture aux lignes nobles, exprimant un geste précis, mais solennisé par un prodige de transfiguration qui le prolonge dans l'infini, révéla l'apogée d'un art qui, dans sa forme moderne, s'égalait à l'antique. Aucune pompe statuaire ne prévalait sur le sens de primitivité sacrée et d'éternité dans la fonction qui se dégageait de ces terriens surnaturels et pourtant quotidiens. L'artiste une fois de plus s'y irrécusait un créateur incomparable de rythmes; et en plus, il y créait un art conforme à la nuance actuelle de la sensibilité morale. Une indication à peine de vêtements, le pli léger d'une étoffe participant à l'effort onduleux de l'attitude laissait à la figure une transparence de nudité et à la fois la vêtait. C'est l'une des parts de l'invention chez Meunier, c'est un de ses plus émouvants apports que cette application frémissante de la draperie selon l'antique à des personnages de ce temps. Le nu s'y drape du même



MINEURS BORAINS



Le Laboureur

frisson qui ondule au flanc des nikés et de la plus grande de toutes, la Samothracienne.

L'expression des choses immuables et sacrées ensuite reparut dans le haut relief de la *Moisson*, image émouvante de la toute beauté religieuse du labeur tellurique, impression mélodieuse de l'accord des faucilles et des feux roux de l'été. C'était, en grandeur d'exécution, la reprise schématique de la petite *Moisson* exécutée à Louvain : avec ce pan de champ, lourd de graminées mûres et où, sous les vents ardents, ahannait, près du bœuf ami et de la vierge féconde, l'effort des aoûterons, le Monument au Travail sembla soudain lever à la lumière. Il monta bientôt d'un degré nouveau avec le *Retour du travail*, une file dramatique de mineurs échappés aux ombres et harassés, regagnant leurs lointains corons. Ce fut le troisième des hauts-reliefs que, dans sa conjecture enfin arrivée à terme, le maître, comme des blocs de vie et de nature, comme des plaques aussi commémoratives des millénaires générations broyées sous les meules, incrustait aux quatre parois de l'édifice.



70

VIII



Sa vie, dans l'atelier de la rue Albert-Delatour, est active, profonde, héroïque à l'égal de ce qu'il ne cessait d'enfanter. Il y termine, en proportions colossales, pour l'un des squares de Bruxelles, l'*Abreuvoir*, ce groupe équestre et prolétarien où le cavalcadour, chevauchant sa bête rompue, a, sous ses haillons d'ouvrier des fabriques, la noblesse d'un Coleone des plèbes. C'est là aussi qu'il fait *le Blessé*, *le Naufragé*, une *Trinité* qui figure à l'église du Sablon, un *Christ* en croix, *la Maternité*, *l'Ancêtre*, les *Travailleurs de la mer*, une *Pieta* et toute cette série de

bustes : Elisée Reclus, Emile Verhaeren, Theo van Rysselberghe, Henri Vandevelde, Gilsoul, etc.

La fortune enfin s'attesta conjurée : un homme, à l'égal de l'éponyme bruxellois, le saint Michel terrassant le dragon, avait, sous un labeur titanique, vaincu la fortune qui lui avait porté de si terribles coups. Une exposition de ses sculptures à Paris chez Bing en 1896, fut un triomphe. En 1897 il était acclamé à l'exposition de Dresde où il occupait toute une salle. L'année suivante son œuvre reparaissait chez Renner et Keller à Berlin. Vienne l'eut à son tour ; il était célèbre : il devint illustre. La gloire remplaça par l'immortel laurier la couronne d'épines qui s'était enfoncée au sang de ses tempes. Il y eut, pour le pauvre homme méconnu et humilié d'autrefois, cette ironie fortifiante et âpre, signe de la royauté spirituelle qui avait changé ses destinées, que le monde faisait fête à ses plèbes magnifiées sans paraître même se douter de ce que celles-ci apportaient de révolutionnaire dans l'art du temps ni de tout le déplacement d'idées que cette soumission à une tardive justice sociale signalait chez ceux-là mêmes qui avaient intérêt à entretenir la guerre des classes.

Les musées, les grandes villes industrielles achetaient ses œuvres. Crefeld acquérait une fonte de son *Marteleur*. Il était représenté à Berlin, à Dresde, à Anvers, à Bruxelles.

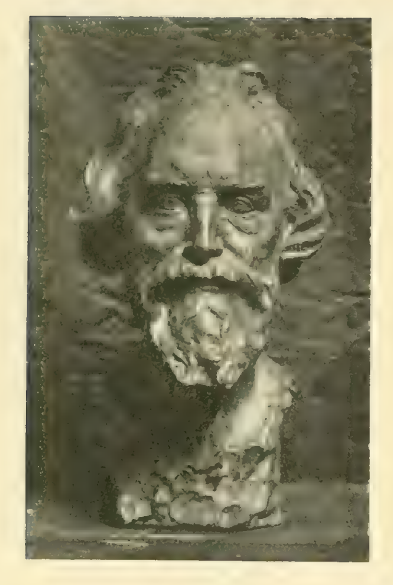


Dessin pour " LE MORT ".



CAMILLE LEMONNIER

I)



Le Luxembourg le montrait à la fois peintre et sculpteur. A la dernière Exposition universelle, en Allemagne où il prenait part au mouvement de l'art nouveau qui instaura le naturisme sur les ruines de l'ancien art académique, un culte de vénération accueillit, en sa verdeur féconde, ce patriarche de l'art qui semblait avoir recueilli le secret des maîtres de la Grèce pour en composer l'héroïsme moderne. Là comme partout, il apparut avec le signe de sa vraie grandeur, telle qu'elle lui sera adjugée par l'histoire : c'est d'avoir marqué l'éternel à travers le transitoire et corollairement le type à travers les généralités humaines.

Constantin Meunier a pu goûter sur le tard la joie de posséder une demeure où il ne fut plus l'étranger errant qu'il avait été pendant une part si longue de ses jours. Sa maison est sortie du sang et des larmes : par ses



ANVERS.

BRONZE.

frémissantes racines, elle s'enfonce au cœur même de sa vie. Il a connu ainsi la mélancolique justice qui, après les famines et les désastres, quelquefois octroie aux grands travailleurs l'apaisement dans la sécurité. Mais la fortune qui, autour de lui, a tout changé n'a pas changé le cours



de sa vie : les titres, les honneurs, l'argent n'ont pu faire qu'il ne soit demeuré l'ouvrier simple, cordial, ponctuel qui, comme le vieux Rude buvant à midi, en blouse blanche, son pichet de vin sur le pas de sa porte, s'accommode des vieilles mœurs rudes préférablement aux mœurs élégantes du jour. Constantin Meunier a gardé un peu de la beauté de ces saints laïcs que sont les purs artistes sous l'auréole idéale qui les nimbe.





L'ARTISTE ET SON ŒUVRE

I

Dans la préface qui accompagne l'Œuvre photographié de Constantin Meunier, j'écrivais ces lignes :

« Après les vicissitudes fiévreuses où se chercha l'âme moderne, il semble que l'art tende à se stabiliser dans une période de certitudes. Le courant qui successivement côtoya les territoires bornés du naturalisme et les rives aux pâles ombres indolentes de l'idéalisme, fait retour vers un concept à la fois plus sensible et plus humain. Les âges de beauté sans doute vont renaître. C'est, en effet, le signe

des évolutions de l'art qu'en appareillant vers un espoir de patries nouvelles, il garde en ses voiles le vent venu des contrées autrefois abordées. Un lien filial, à travers le temps, unit l'âme des maîtres récents à la genèse des précurseurs. Et l'on ne recommence que dans la mesure de ce qui antérieurement fut commencé. Les plus extraordinaires inventeurs contiennent une part de la création qui efflora avant eux : en la développant et en l'accordant à l'idéal de leur siècle, ils en dégagèrent l'émotion inconnue. Ce sont les variations de la sensibilité qui déterminent les transformations esthétiques. Ainsi celles-ci se rattachent aux lois de la vie qui, à travers les aspects changeants de l'humanité, perpétuent le même homme originel.

« Sans vouloir trop préjuger, l'actuel mouvement des esprits permet de conjecturer pour des jours prochains un art concentrateur des plus nobles éléments du passé. Une renaissance se dessine où la tradition, élargie et refondue au creuset de l'âme moderne, restituera avec une intellectualité plus subtile le visage d'éternité de l'homme. Les aspects gradués de sa durée alors s'accorderont dans un synoptisme grandiose qui à la fois nous mettra plus près des origines et des modifications qu'elles subirent avec le temps. De conformes parcelles unifient le caractère commun des successives humanités, en sorte que l'homme d'aujourd'hui apparaît le contemporain de l'homme des âges.



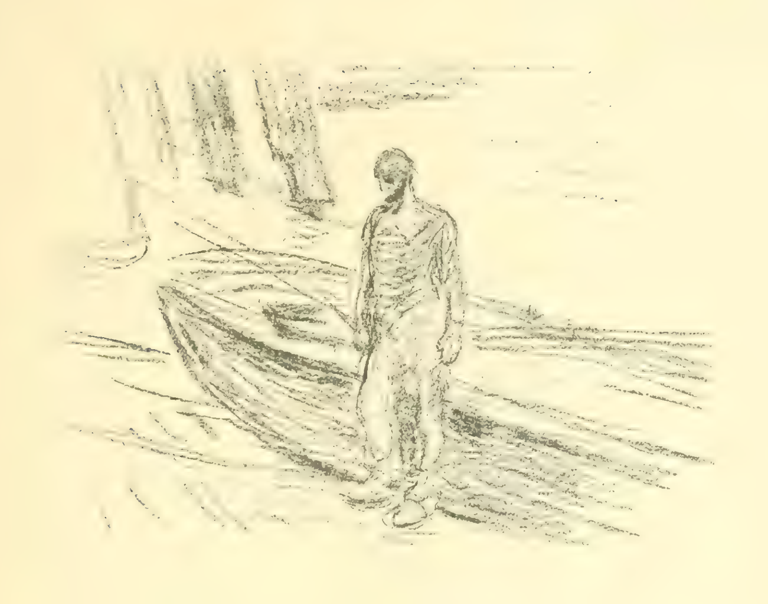
Mineur au travail

Il semble seulement que les faunes primordiales à mesure se soient délivrées dans l'infinie lignée qui en dérive. Et notre sang charrie les générations antérieures comme l'univers lui-même n'est que la transmission ininterrompue d'un unique et immuable mouvement.

« Au particularisme à outrance, à l'observation localisée et circonstanciée où l'être humain se propose un point défini du mouvant horizon des siècles, où la vie s'isole et se fragmente sans rapport avec ses ramifications lointaines, déjà on a vu succéder un mode généralisateur qui, bien mieux que des états momentanés et circonscrits, suscite des pensées d'éternité. L'admirable simpliste qu'est Puvis de Chavannes, en ses visions résumées d'humanité générale, ordonna une synthèse auguste de la vie des races. L'énigmatique et tourmenté labeur d'un Rodin suggère le grand érotisme des faunes humaines jetant la vie au creuset des morphoses initiales. Et voici Constantin Meunier qui, avec un sens perdu des rythmes du corps, restaure la notion physique du bel animal humain de qui les dieux incarnés restèrent tributaires.

« Ensemble ils avèrent l'ascendance mystérieuse des maîtres ; leur âme paraît avoir séjourné aux rives des âges. Mais chacun à sa manière renouvela, en les amplifiant, les rites transmis. Puvis fut le sage qui éclaire les apparences sensibles d'une subtile et idéale lumière où l'homme

déjà s'apparaît divin. Magnifiquement, il élucida la notion pervertie de l'œuvre historique en lui conférant son caractère essentiel d'humanité constante et simple. Rodin passionnalisa ses figures d'un sentiment tragique d'impuissance et de douleur, d'une angoisse de fatalité sous laquelle on les sent panteler dans un conflit d'âme et d'instincts, damnés de l'Idéal aux morbides névroses recroquevillées sur tous les chevalets de la souffrance. Meunier, lui, avec de discrètes charités pour l'homme opprimé des plèbes, pénétra dans la fournaise industrielle et manifesta la sombre grandeur du travail. Ainsi ils exprimèrent un sens de beauté nouvelle et à la fois un caractère d'humanité spécial à leur temps. Toute grande œuvre, conçue en dehors des particularités négligeables, est investie d'un symbole, encore qu'il ne soit pas nécessaire que l'artiste ait prémédité ce dessein précis. Leur labeur à tous trois se dénonça symbolique, pénétré d'une intime et merveilleuse vérité, supérieure à la notation de la vie immédiate, reflet elle-même des choses éternelles. »



II

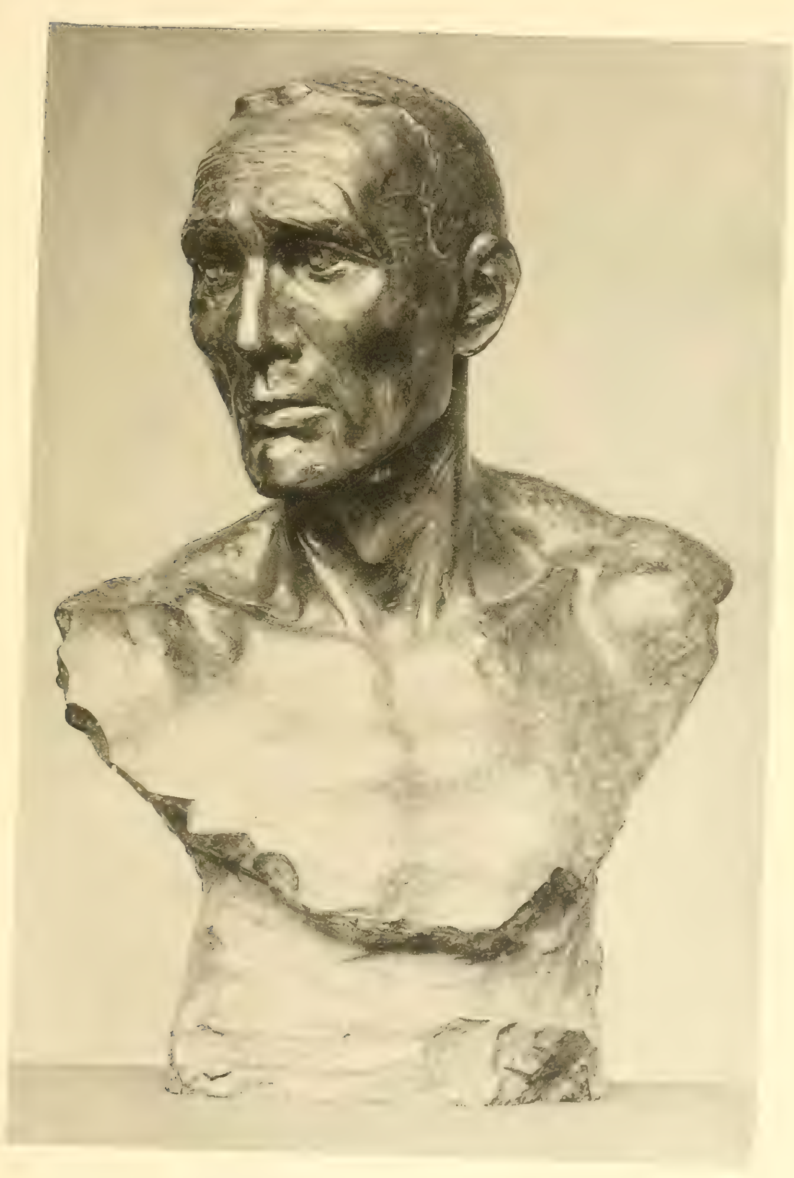
Un des premiers, sinon le premier, il faut le répéter, Constantin Meunier avait personnalisé les plèbes obscures, jusque-là exprimées en leurs densités passives, en leurs masses ténébreuses et profondes où ne se mouvait nulle âme. Intermittente, en effet, apparaît avant lui, dans l'art du temps, une brute à face d'homme, mais agglomérée

comme un trouble laitier humain, montrée à l'état de nombre, en ses aspects multitudinaires.

La divergence entre l'art et l'idée sociale était radicale : aristocratique, mystagogique, ploutocratique, il se refusait à déchoir jusqu'à l'être dégradé, évanoui en sa séculaire abjection. Le prolétaire, le serf préposé à tourner les meules, l'antique paria toujours refoulé aux catacombes restait éliminé, non avenu pour les beaux artistes souriants, adulateurs de la grâce ; il semblait que les Cahiers de 89 n'eussent point dénoncé son martyre infini, le cri libérateur sorti de ses entrailles vulnérées.

Meunier, âme de charité, rêveur secourable, pauvre homme d'artiste, évangélique à sa manière, alors se pencha vers le réprouvé et l'ondoya de sa pitié, lava ses déréliction sous le flot lustral des mansuétudes. L'ouvrier reçut le baptême de l'Art ; les milices des Sans-visage et des Sans-nom eurent droit de cité dans la patrie des Esprits. Il n'y fallut que la bonne conscience et la sensibilité d'un maître. Il allait fraternisant en ses œuvres avec l'Homme ; très simplement il annonçait les temps nouveaux. Lui seul, peut-être, en ne croyant créer qu'un genre, ignorait qu'il créait un art. Il ne théorisait pas et seulement obéissait à ses secrètes impulsions.

Il se trouva que le labeur d'un artiste instinctif correspondit avec une époque d'élargissement de la conscience



LE VIEUX MINEUR.

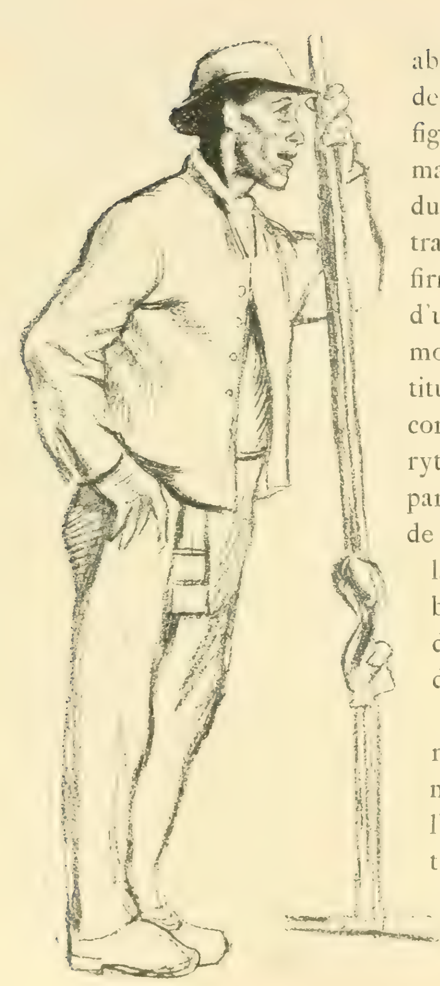
BRONZE.

sociale. L'art de Constantin Meunier ainsi se classe historiquement : il est une révolution en tant que concept ; il est une date en tant que constat. Un penser de rédemption s'attache à l'opiniâtreté tranquille avec laquelle il suscite à l'existence la tourbe famélique et anonyme.

Les rythmes statuaires, plus encore que la peinture, récusaient l'ilote fruste et gourd, mi-captif des animalités élémentaires. Ce paour calciné par les fontes, laminé par les métaux, informe et coriace comme les anthracites de la mine, ce vertébré qui, en surgissant des fournaises et des limons, tout fangeux et squalide, apparaissait le fils dégénéré de la grande famille humaine, le marbre et le bronze n'en voulaient pas. Meunier le replongea aux brasiers, le coula aux cuves en fusion qu'immémorialement brassait son effort exténué, comme un symbole de ses destinées, pour l'en retirer plus vivant et éternel.

On vit une création vierge ; l'art s'emplit d'une humanité nouvelle ; les bornes idéales encore une fois furent reculées.

J'ai dit cette suite étonnante de grands et de petits bronzes, ces torses pantelants, ces échines prostrées, ces carcasses évidées et pleines d'abois, ces corps fuselés et longs comme la flamme des creusets, la beauté étrange et mystérieuse de ces anatomies particularisées par le milieu. L'association d'un artiste très savant et d'un esprit simple



aboutissait là à un mélange de nature et d'art où la figure, en gardant les stigmates et comme l'estampage du travail professionnel, se transfigurait. Le miracle s'affirma d'un artiste plébéien, d'un sculpteur prenant ses modèles parmi les races destituées de toute calisthénie convenue et qui, par l'eurythmie, par le caractère, par la simplicité et l'ampleur de la transposition, les égalait à la noblesse, à la beauté pondérée et forte des images héroïques et divines du passé.

Meunier, nourri des moelles classiques, comme nous le verrons tout à l'heure, n'oublie pas la tradition : il la renouvelle avec l'homme moderne et la reforge



Mineur au repos _ Borinage

sur les enclumes de la douleur et du travail. Il se crée ainsi à lui-même sa tradition : en conférant à l'opprimé millénaire, à l'éternel vaincu des âges, les eucharisties de l'idéal, il demeure le point de départ pour une plus complète incession de l'homme dans l'art. Les autres, après lui, pourront éliminer, au profit d'un concept plus immédiat et plus émotionnel, les éléments par lesquels son ouvrier, le héros tragique des géhennes, se rattache au passé, il n'en aura pas moins découvert la voie. Le sillon si profondément labouré par lui ne s'effacera pas sous les herses qui, dans un autre sens, remueront le vaste champ de l'idée qu'il sema. Il a érigé des cariatides pour l'édifice futur : elles ont la solennité triste et trapue d'un symbole : mais si vous regardez leurs masques, l'effroi vous prend pour ces visages ténébreux et ces faces fatales, rigides de stupeur et semblant comprimer une force qui fera sauter le monde.





III

Chez Constantin Meunier, l'habituel personnage s'amplifie d'un sens universel, impliquant les lointaines résistances aux forces, aux météores, aux mornes et passives lois de la prédestination. Même à l'état de suspens, dans le

rythme détendu des torses, la lutte est l'âme et le souffle vivant de son œuvre. Ces modernes cyclopes figurent une sorte de mythe cosmique notifiant l'antagonisme des éléments et de la puissance humaine. Une force concentrée et tranquille leur prête le caractère hiératique d'une race vouée aux travaux surnaturels. C'est qu'ici, encore une fois, comme chez tous les maîtres créateurs, une transfiguration volontaire, en reculant les limites du réel, en spiritualisant au profit d'une beauté plus haute les aspects sensibles, instaure un mode héroïque et idéal. Ne sommes-nous pas d'ailleurs devant des héros? L'héroïsme actuel, circonscrit au rêve hardi des penseurs et au résigné et permanent sacrifice du paria social, élit en eux un commun symbole pour exalter l'effort cérébral aussi bien que l'effort physique.

Un tel art est la décantation lente d'une conscience et d'une vie. Meunier, avant d'atteindre à ces larges généralisations, dut d'abord épuiser toutes les formes transitoires de la recherche. Sa destinée elle-même s'assimile aux pénibles manœuvres par lesquelles le charbon et le minerai s'extraient des matrices terrestres. Ses prunelles spirituelles ne s'ouvrent que petit à petit aux intimes contemplations de la vie transsubstantiée. Il peint des martyres, des motifs d'histoire, des tableaux de sainteté; et déjà il y manifeste un goût pour les images pathétiques,





Entrée de Charbonnage *Borinage*

d'une couleur mystique et sourde. Ceux qui, en nombre modéré, admirèrent à son heure le *Saint-Etienne lapidé*, ne se doutèrent pas que, dans le sang des plaies chrétiennes, macérait là le tragique esprit qui devait s'assigner, comme un personnel domaine, la passive souffrance des âges.

Ce n'est que vers le temps de la vie où les autres, saturés de maturité, se reposent dans l'œuvre accompli qu'il prend conscience de lui-même. Des circonstances déterminent sa sûre initiation : il va chez les houilleurs, puis chez les puddleurs; il incède aux couches denses de ce peuple hâve et nu. Il lui semble y toucher aux origines, à la douleur sacrée de la genèse : aux schistes ramifiant les effrois du monde primitif se meuvent des formes contemporaines du troglodyte des cavernes. Ailleurs, parmi des lacs de fonte, dans des vapeurs sulfureuses qui donnent la mort, il voit le grand geste de l'ouvrier sidérurgique. Parallèlement alors, une forme d'humanité s'élabore dans sa pensée, adamique et simple, révélant un aspect inédit d'éternité. Désormais l'archétype est engendré ; il ne se départira plus de ce naturisme grandiose qui lui fit entrevoir l'homme comme la force abrégée de l'univers.

Dans l'histoire des polymorphies, l'ouvrier de Meunier se classe, moins comme un être spécialisé par un servage déterminé que comme une forme de vie et dérivativement

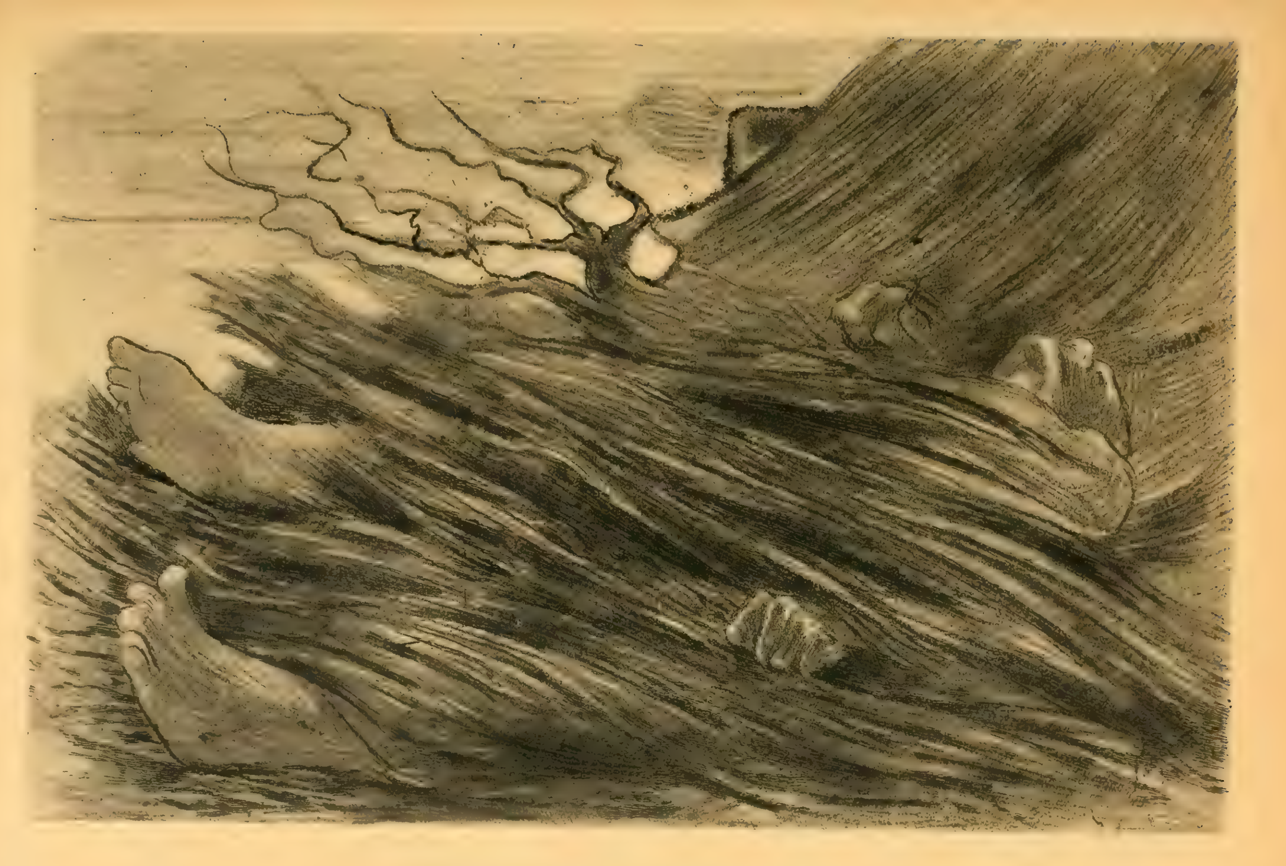
comme le signe vivant des prédestinations qui vouent au travail la totalité des hommes. C'est là, en même temps que la beauté matérielle de sa création, la signification latente qui l'associe aux directions de la pensée philosophique de ce temps. Par ce côté, ses visages taciturnes et froncés sont bien les atlantes qui supportent l'entablement des sociétés nouvelles. Toutefois ils contiennent une parcelle d'immuabilité qui en fait des types généraux encore plus que l'expression particularisée d'une époque.

Ainsi ils se soustraient à toute idée de catégorie. Ils se proposent comme des symboles humains dans leurs rapports avec les forces. Si un sens de douleur s'en suscite, si le maître rude et cordial, en leur donnant le souffle, écouta des dilections fraternelles, ils caractérisent surtout l'endurance des races à travers les fatalités du labeur. L'art ne dogmatise ni ne catéchise ; il ne s'affilie à nul schisme ; il exclut la thèse. Mais telle est sa puissance qu'en n'excédant pas ses limites, il crée des courants profonds où passent les remous de l'état social. C'est qu'avec une part d'inconscience, en paraissant ignorer la force immense d'agrégation et de désagrégation qu'il recèle, il persiste la grande alchimie mystérieuse et précipite en ses cornues les sédiments des passions et des sentiments d'un temps.

Sitôt qu'il s'est perçu lui-même dans sa véritable nature, Constantin Meunier prend rang parmi les autochtones et



OUVRIER D'USINE



Dessin pour "Le Mort" de Camille Lemonnier

les absolus. Comme tous les simples et les forts, il se dénonce dès lors un primitif, c'est-à-dire un esprit renouvelant la loi de beauté. Il n'est pas d'autre sens à la primitivité ; elle s'applique aussi bien à l'état de connaissance avancée qu'à la période ingénue de formation. Elle se mesure à l'apport de sève vierge qui étend et diversifie les aspects de l'art. Meunier suscita une forme d'émotion nouvelle ; il mérita ainsi de figurer entre les deux maîtres qui assumèrent le plus intensément l'intellectualité de la fin du siècle, Puvis, par le rêve infini des âges, Rodin, par le paroxysme nerveux de la passionnalité.

Le double outil, en outre, confère à Meunier une plénitude d'artiste intégral. Peinture et sculpture sont entre ses mains des modes complémentaires par lesquels une même âme, dans un accord des puissances multiples de la vision, communique au dehors la vie. Leur emploi alterne lui permit de sélectionner le trésor de ses sensations, selon la matière qui s'y ductilise le mieux. J'ai signalé les paysages farouches, hérissés de charpentes et de cheminées, les fuligineux horizons coupés de ponts, barrés de gibets, rencognés de lourdes carcasses de verreries et de hauts fourneaux, la déformation sinistre et violente d'une contrée aux mamelles pustuleuses et ravagées qu'il prodigua en ses fusains, ses pastels et ses huiles, étalant les vertèbres à nu, l'effrayant squelette scarifié des territoires

pareils à l'initial chaos. C'est le décor tragique où, dans l'aube humide, sous le rafalement des fumées, il agglomère le troupeau dévolu à l'holocauste, où la nuit, sous l'échevèlement rouge des torches, parmi l'éclat blafard des projections électriques, il jonche au fond d'un hall funèbre, à la garde des veilleuses cousant les suaires, l'hécatombe moissonnée par le grisou. Et voici qu'ensuite, aux patines vermeilles et glauques du bronze, s'éveillent les correspondances de cette terre homicide avec les rythmes pesants et résignés de ses pâtiras.

Ce ne sont là toutefois que des types fragmentaires et épisodiques dans l'ampleur de sa création. Celle-ci doit être envisagée sous sa forme de synthèse, dans sa beauté concrète et totale. Alors une clarté admirable se dégage : on est devant une épopée humaine ; une légende de vie surgit, essentielle et profonde. En un symbole magnifique se formule la loi qui enchaîne au travail et à la douleur l'humanité encore élémentaire que nous sommes.

Quel que soit le geste, un principe de force et de beauté s'en extériorise, accordé aux éléments, à la glèbe, au mécanisme souverain de l'univers : il se meut par les siècles, il dresse à l'horizon des âges l'âme impavide des races maîtrisant la nature rebelle. La grandeur simple des besognes rurales, la violence mesurée des labeurs industriels sont d'égales formes de l'action par lesquelles le noble



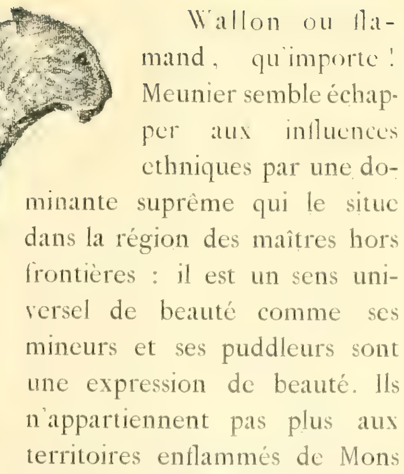
Carrier

artiste promulgua sa compréhension de la vie et son idéal plastique. Des moissonneurs et des semeurs procèdent par la plaine, d'un rite religieux d'ambarvalies. Le sacrificateur morne des abattoirs vise d'un maillet prudent le front prosterné du bœuf. Le torse nu et calciné, une équipe de briquetiers, en des orbes balancés et gymniques, se passe de main en main le combustible qui carburera la glaise. Ensemble ils complètent le cycle où s'affine le geste précis du verrier, où se brusque la mimique rude du tapeur à la veine, où se lève et cogne le pic du carrier. Et chacun est l'ouvrier d'une force inconnue qui le mène dans la grande aventure du monde.





IV



Wallon ou flamand, qu'importe! Meunier semble échapper aux influences ethniques par une dominante suprême qui le situe dans la région des maîtres hors frontières : il est un sens universel de beauté comme ses mineurs et ses puddleurs sont une expression de beauté. Ils n'appartiennent pas plus aux territoires enflammés de Mons et de Charleroi qu'aux latitudes convulsées du Creusot et aux districts charbonniers du Pas-de-Calais. Ils nous révèlent une humanité générale à travers une destinée

commune de labeur et d'activité physiques. La tare manuelle, tout en les particularisant, ne les déforme pas; l'effort industriel ne se fait sentir qu'au relief du muscle, à l'épaississement de la carrure, à tels détails pathétiques de la forme qui évoquent les marteaux, le pic et les ringards. L'artiste excelle à les indiquer sans insistance, d'un renflement léger de la ligne qui ne rompt pas les plastiques et seulement les sensibilise comme d'une plus intime chaleur de vie.

Son art se défend de l'excès : la soumission à un rythme de force égale constamment le ramène à la beauté des attitudes, au jeu tranquille et harmonique des corps en évolution. Sans effort, par un don merveilleux d'équilibre, il aboutit à la puissance. Il manifeste l'héroïsme de la forme humaine. L'ordonnance des lignes, avec une logique inflexible, se parallélise aux directions motrices, dans le sens d'une action continue et selon les transmissions de l'énergie conductrice. C'est la souple et rigoureuse mécanique d'un organisme s'appariant aux réactions des bielles et des pistons d'une machine. Une figure ainsi conçue ne laisse rien à désirer dans sa structure et ses aplombs. Elle s'implante au sol par les mêmes attaches qui assurent la solidité d'une architecture. Elle jaillit et se meut dans l'air d'une poussée qui, partie du centre, rayonne aux extrémités, comme la sève des plantes et des arbres.



Débardeur (Port d'Anvers)

Elle s'adapte aux lois dynamiques universelles et concrète une expression du monde dans la continuité sans arrêt d'un beau geste. C'est la mathématique des maîtres antiques.

Meunier dépasse les rythmes émotionnels de la Renaissance et directement reconstitue le simple et grandiose Homme physique des âges vierges. Ses anatomies sont élémentaires comme les formes primitives et l'être tellurique exalté par la plastique païenne. Elles participent de la densité brute des forces. Il y a, entre le torse de l'Illyssus, par exemple, et certaines spacieuses plastiques de ses mineurs, l'analogie qui existait entre ce prodigieux bloc charnel et les grands aspects géologiques du globe. La forme est restée un symbole rythmique, suggestif des correspondances entre la créature et la genèse.

Il semble qu'à ce point de vue Meunier a subi l'impérieux ascendant du plus humain de tous les âges de l'art. Phidias apparaît un dieu immobile au centre du monde des formes sensibles, dans une jeunesse d'éternité qui lui vient d'avoir exprimé la durée de la substance en ses rapports avec l'organisme universel. Tout concept d'art subit plus ou moins l'alliage avec les modes transitoires du sentiment esthétique : celui-là seul est resté en dehors de ses variations. C'est encore un des témoignages de sa royauté inamovible qu'un sculpteur de notre temps, en se vouant à d'humbles représentations, ait réveillé le sens obscurci



des divins anthropomorphismes. L'ouvrier de Meunier a pour origine l'athlétisme olympique. Les fournaises industrielles où il ahanne prolongent idéalement, par delà les évidences immédiates, les triomphes du stade. Il déroule le geste immense et mesuré des luttes gymniques.

J'appelle Constantin Meunier le plus classique des grands sculpteurs modernes. Il renoue la chaîne des morphologies antiques. Il est de la jeune école des époques qui ne connurent pas l'usure des âges. Le siècle dans son œuvre s'atteste à des signes qui ne prédominent pas sur ce qu'il emprunte, aux autres c'est-à-dire la beauté de l'Homme

L'Accrochage

physique, dans le jeu magnifique de son organisme. C'est celui-là qui, sous la cotte de ses forgerons et de ses charbonniers, forme la continuité de la Hellade.

On ne diminue en rien un grand artiste en le détachant des apparences et en le ramenant à la simplicité foncière du type d'art qu'il incarne. Il convient de se défendre à propos du peintre-sculpteur des ouvriers, comme c'est l'usage de le qualifier, contre cette trop facile classification. Constantin Meunier a pu réflexement exprimer le servage de nos âges du fer et du feu : c'est l'aspect sous lequel son caractère le plus immédiat se révèle à nous. Cependant son art ne dogmatise pas, rien ne sent moins la thèse. La manœuvre violente des usines et des charbonnages lui suffit, elle est pour lui le décor où se meut l'effort rythmé de l'être physique. S'il avait songé à identifier l'individu avec les éléments dont celui-ci s'est fait l'auxiliaire, son invention n'aurait eu qu'une valeur d'allégorie. La nature de son esprit est moins complexe : aucune visée littéraire n'en altère la droiture. Il se borne à observer le mécanisme flexible et large des attitudes, la saillie des anatomies, les creux et les reliefs de ces corps martelés comme par des pilons, laminés comme par des rouleaux, vidés au feu des creusets de leurs graisses et de leurs parties liquides, corroyés comme des peaux de tanneurs par le salpêtre et les acides. Le jeu

d'une apophyse, les leviers et les trapèzes d'un muscle sous le frisson de la chair lui suffisent à exprimer un aspect de beauté et d'action. Il sent venir au bout la réalisation de son rêve de force et d'héroïsme. C'est la conception rigoureuse d'un cerveau logique, réfléchi, attentif à la naissance des formes et du mouvement.





V

Tout art profond, en sa conception initiale, est simple; la conjecture ensuite en déduit un thème multiple et d'augurales significations. De l'ésurrection du type humain tel que dans son intégrité générique et classique le campa Meunier, on en inféra le souci préconçu du symbole. L'œuvre à ses origines, chez lui comme tous les maîtres concrets, est seulement de la vie ; elle n'apparaît symbo-

lique que dans ses correspondances possibles avec des idées abstraites. Les fatalités du labeur humain, les lois éternelles du monde s'adaptèrent, comme un sens surérogatoire, à cette exaltation de l'être physique aux prises avec les schistes, les métaux et le feu. Il crut n'avoir représenté que le troglodyte des fosses, le haveur à la veine des bouvreaux, comme, armé de ses ringards et de ses cisailles, le masque au visage, il avait manifesté l'ouvrier vulcanique brassant la carburation des fours ou passant la loupe au laminoir. C'étaient dans sa pensée les derniers héros d'un âge sans héroïsme et ils correspondaient à l'héroïsation de la forme d'art qu'il inaugurait. Sa conception philosophique et sociale ne dépassait pas sensiblement ce jugement qu'il aimait porter sur son œuvre. Il se fit qu'en s'imaginant n'avoir été lui-même qu'un ponctuel ouvrier, il avait célébré la lutte de l'homme avec les forces éternelles.

La beauté plastique, le rythme du bel animal humain, voilà donc bien pourquoi cet art est classique et par quoi il est grand. Il ne vise pas à autre chose qu'à exprimer des attitudes et des statiques, dans un milieu d'activités violentes qui se résument en harmonies. Le geste ouvrier comporte une série évolutoire de mouvements exacts comme une mathématique et qui intéressent l'action de tout l'organisme. Il fragmente l'effort des membres sur un point et néanmoins, par une suite de vibrations, retentit à



LE PORT. Croquis

travers l'être entier. Il contraint la vie à ne point se localiser et à déborder dans l'amplitude des manœuvres successives par lesquelles s'accomplit la tâche.

Le travail est la forme sacrée de la gymnique. Qu'il se magnifie de mythe et de symbole, l'art, chez les anciens, n'en est pas moins avant tout, sous ses significations religieuses, un déploiement d'action en vue de manifester le merveilleux mécanisme humain. Meunier partit de la nature et finit par les rejoindre dans la région des grandes plastiques sereines. Le poids des monts fait plier les épaules d'Atlas et ne convulse pas son masque, non plus que chez le maître moderne, la souffrance ne perce à travers la brute splendide qui éventre les anthracites et jongle avec les fontes. Le *Puddleur*, dans sa masse assommée, garde le souffle large d'un titan invaincu que ploie une lassitude momentanée, mais qu'épargne la douleur morale.

Le rythme, la vie évolutive et cadencée suivie dans les ressauts de ses flexuosités, c'est bien là ce qui s'avère ici primordial et contribue à ce don de constructivité qui, chez Meunier, totalise tous les autres. Aucun art n'est plus sobre, avec des indications plus fortes. Aucun n'établit avec plus de netteté la relation des dessous avec la charpente et la correspondance des mobilités de la forme avec l'action. Il est puissant, concret et, comme il a la force, il a, quand il le faut, la grâce.

On se rappelle le type de hiercheuse qu'il multiplia, de la belle fille noire, râblée et trapue, les seins brefs, les cuisses musculeuses, sensuelle et virile, fleur aux âcres relents de la nuit éternelle. On se souvient aussi de ces corps potelés d'enfants, ourlés de plis gras comme les anges de Duquesnoy. C'est là, dans l'héroïsme mâle de l'œuvre, la détente d'une émotion attendrie pour le charme de la chair nuptiale et filiale. Mais, même dans la minute d'amour et de grâce, il ne s'amollit pas et garde la simplicité rude qui, à ses moindres travaux, assure un caractère décoratif et monumental.

L'œuvre de Constantin Meunier, par sa plénitude simpliste et pittoresque, a, en effet, une prédestination toute monumentale. Ses lignes, en concentrant le regard sur une masse dense et centrale, appellent la large coulée des métaux et les hauts emplacements dans un cadre architectonique ou les horizons profonds des paysages. Il semble extraordinaire que son pays natal ait si peu utilisé de tels éléments de beauté ornementale. Les ports, les gares de chemin de fer, les palais publics, les grandes voiries auraient assorti un décor naturel à ces spectacles de vie et ces représentations des multiples activités générales. Je songe au suggestif relief que darderaient dans un pan de mur les deux *Têtes de puddleurs* géminées, taillées dans



HERCHEUSES

un granit bleu des Ecaussines; à la vision forte du haut-relief de l'*Industrie* incrusté en bronze clair au soubassement d'un édifice national. Je songe encore aux mansuétudes humiliées et à l'infinie beauté de cette grande figure de la douleur et du pardon, l'*Ecce homo* saignant sous sa couronne d'épines. Ce sont là d'émotives et populaires figures qui s'accommoderaient des emplacements de la rue, si aptes à faire entrer la vie de l'œuvre dans la vie des masses. Les anciens maîtres ne s'en faisaient pas faute. Il y a à Nurenberg un chemin de croix d'Adam Kraft, rongé par les intempéries et qui, par la campagne, au bord des routes poudreuses, développe les stations lamentables de la Passion. La Flandre non plus ne manque de calvaires aux pieds de ses églises, humbles monuments de piété et de souffrance devant lesquels s'agenouille la dévotion publique. Toute l'âme religieuse du pays flamand, sa mysticité matérielle et qui aime les apparences réalistes, souffre en l'Homme-Dieu de Meunier. Pourtant je ne sache pas que personne jamais ait pensé à lui trouver une place derrière un massif de cyprès, entre les contreforts moussus d'une vieille cathédrale.

Nous sommes ici dans un autre aspect de la pensée du puissant artiste. L'humanité plastique qu'il modela selon un rythme de force, l'indemne brute humaine brandie dans son geste souple et machinal fait place à une huma-

nité pitoyable, trempée aux eaux vives de la sensibilité chrétienne. Au rituel physique exaltant les puissances de travail se substitue une charité évangélique qui se penche sur les défaillances et les afflictions de la créature. D'intimes effusions jaillissent de cette communion d'un génie simple avec les élémentaires, broyés par les meules de l'existence et qui coulent à la mort des charniers et des morgues sans desceller la bouche.

Le monde obscur des âmes muettes alors s'entre-bâille : à peine on croit entendre, aux racines de la vie, comme une morne mer sans houles, le bruit des larmes qui ne peuvent déborder. La mère, debout devant le torse écartelé de son fils le *Grisou* tord l'imploration et l'agonie de ses mains. Toute sa détresse se casse en une tourmente sèche, intérieure, qui meurt sans grimace aux longues lignes rigides de son visage. La maison vide hurle au dedans de ses silences. La fosse homicide, l'ogre regoulé d'entrailles humaines lui demeure coagulé aux doigts dont elle touche les sanies glacées. Et elle est sans révolte : on n'entend pas ses sanglots. Elle apparaît la sœur de cette autre muette, de cette *Femme du peuple* aux yeux mordus par tous les acides de la douleur, mués en le dessin de deux lumières humides qui, avec le globe débordé des cornées, intarissablement ruissellent sur le trou funèbre des joues et ne pleurent pas. Celle-là aussi offre



LE GRISOU. ✠ Dessin.

l'holocauste de son cœur martyrisé aux nonnes funestes. Toutes deux sont consentantes à la vie, à l'égal du *Vieux Cheval de mine*, de la bête aveugle et squalide nourrie de l'haleine en feu des ténèbres, aux côtes en cercle de douve défoncée, à l'échine rouvieuse et déchiquetée, comme dépecée déjà par le couteau de l'équarrisseur.

Ce jour-là, l'artiste humain étendit sa pitié à l'animal, à ce frère victimé de l'homme. L'un et l'autre il les confondit dans une camaraderie d'affection taciturne, épaves anonymes d'une même destinée. Et avec la carne macabre, il recommence le chef-d'œuvre du pardon des outrages que déjà il avait fait avec l'*Ecce Homo*. Bien plus que la révolte qu'on y voulut voir, c'est le sens ultime de son œuvre, le grand pardon éployé qui de la créature s'étend à la bête et sur ses embrassements referme le monde.

Constantin Meunier, par un labeur sans trêve, avec les puissances presque surhumaines d'une volonté tranquille, s'est acheminé lentement vers l'expression multiple de sa pensée. Sa vie s'écoule dans le silence de l'atelier comme celle d'un patriarche. Le soir le retrouve parmi ses argiles, dans l'attitude où le vit la clarté matinale passant par la haute verrière. Il ne se plaint que de la brièveté des jours et de la fuite des ans en considérant ce qu'il lui reste à accomplir.

Trois hauts-reliefs, de véhémentes ébauches, des



cahiers emplis d'indications au fusain avec ce trait large et





CHAUFFEUR DE VERRERIE. ✠ Dessin.

appuyé qui fait de lui un rare et substantiel dessinateur, sont là, à la portée de sa main, dans le cercle de sa méditation. C'est l'œuvre sur laquelle l'ouvrier infatigable rêve de concentrer les suprêmes énergies de sa création. Elle résume les étapes de sa carrière, elle évoque ses rythmes héroïques, elle groupe dans une ordonnance majestueuse les émouvantes manœuvres d'un peuple. Comme pour affirmer par un gage testimonial ses constantes visées d'art monumental, elle se propose, dans son ensemble, un monument élevé à la gloire du Travail.

Quatre amples dalles, aux quatre pans d'un soubassement, déroulent sous des formes d'allégories réelles, les forces élémentaires.

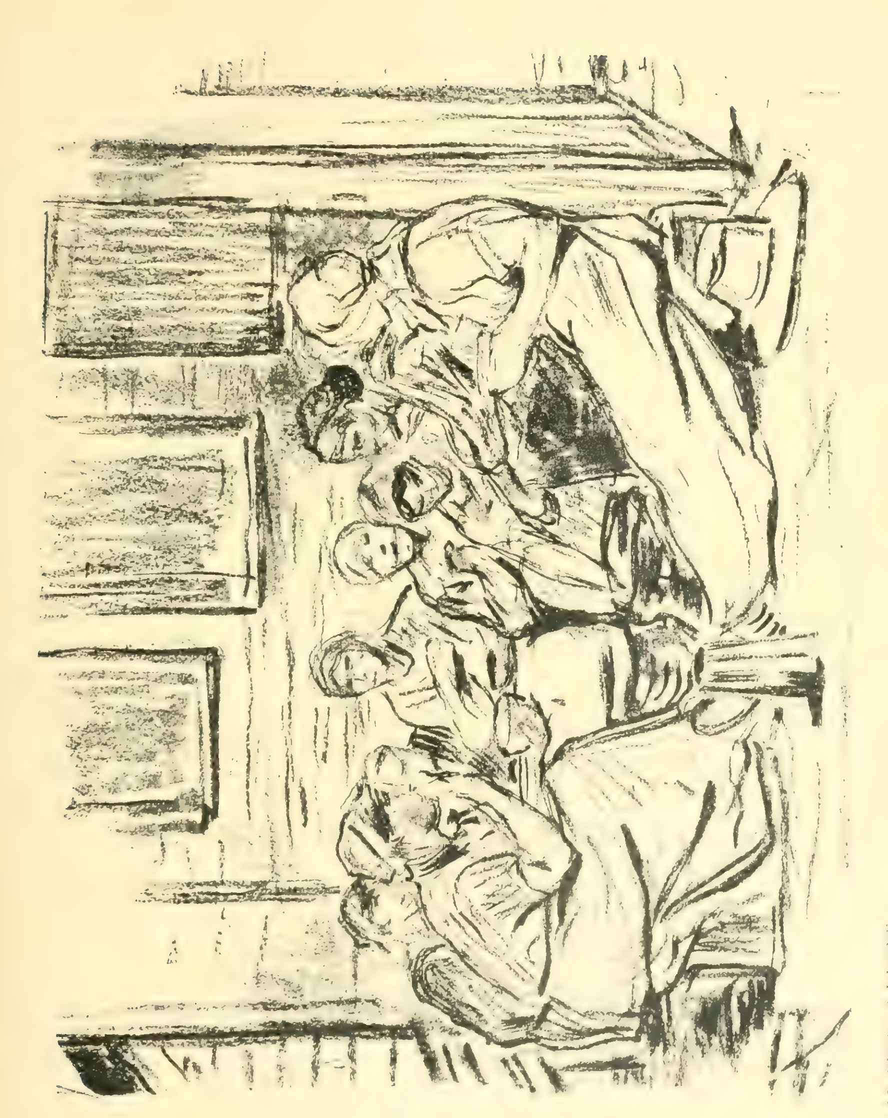
Voici, extrayant du four le creuset aux matières en fusion, l'équipe ardente des hommes du Feu. Voici sous les chaleurs d'août, dans le champ à mesure tranché par les faucilles sonores, les fructifications accomplies de la Terre. Voici ouvert comme un porche aux quatre vents du monde, avec ses transatlantiques, ses théories de débardeurs, ses grondants attelages, un port maritime, c'est-à-dire l'Eau. Voici, expiré aux parois du verre dans l'orbe agile et délicat que trace le geste du souffleur, l'Air.

C'était la première idée : il la modifiera peu sensiblement.

Les quatre motifs ensemble concertent un schéma des

activités industrielles en corrélation avec les forces du monde ; il est admirable que, divers par l'agencement et l'expression, ils se coordonnent dans l'unité du concept et de l'effet. Le symbole du travail, loi des races, s'en déduit, subtil, pathétique et harmonieux. Chaque élément s'y rapporte à une forme de l'industrie humaine ; celle-ci se série en types, en gymniques, en arabesques qui varient d'un sujet à l'autre. C'est bien là le signe d'un cerveau qui pense en décor et réalise monumentalement.

Toute statuaire, étudiée en elle-même et dans ses rapports avec la vie, a une couleur propre. Elle s'équationne à un mode coloriste qui révèle son intime psychologie et l'associe à une expression déterminée. La Terre ici se déroule avec planitude sur des surfaces à peine creusées et que renfle uniquement le relief d'une figure de moissonneur à la partie antérieure et centrale. Elle participe ainsi des molles ondulations du champ et des blondeurs tranquilles de la moisson. Le Feu, au contraire, cabossé de saillies, troué d'ombres, symphonise, en une polychromie violente, le jeu des formes sous l'éclaboussement des flammes et la trépidation des atmosphères. Il ne faudra plus ensuite qu'une figure ou un groupe pour couronner ces aspects combinés du travail et des forces éternelles. Ils résulteront logiquement des significations de la masse entière, palpitante comme un bloc d'humanité.



On souhaiterait voir érigé, aux abords d'une grande ville, dans le brouillard des sueurs et des fumées monté des denses agglomérations, un tel édifice spirituel, comme d'héroïques propylées magnifiant l'homme vainqueur des résistances de la matière, comme un monument expiatoire à la mémoire des innombrables générations de travailleurs englouties sous la pompe des civilisations.







VI

Le monument au Travail domine cette grande carrière féconde : il est l'aboutissement de tout l'effort antérieur pour exprimer un idéal d'art concret, duquel se dégage un sens d'humanité à la fois transitoire et éternelle.



LE PORT. ✣ Haut-Relief.



L'INDUSTRIE. ※ Haut-relief.

son art et de sa pensée, dépasse en cette œuvre l'unique souci plastique. Comme d'une cime, il regarde l'immense arène parcourue par les stades de l'évolution humaine : il est frappé par la solennité émouvante du mystère des palingénésies, dans la conformité des causes et des effets à travers la durée. Du flot ininterrompu des mers, les races viennent après les races, sans cesse vouées à œuvrer et à disparaître pour d'autres qui les continuent avec les outils tombés parmi leurs ossements en poudre.

Ces grandes images le frappent, et à son tour il veut en frapper le temps qu'il associe à ses pensées. Sous les pas du Semeur entré aux guérets blonds, l'aire fructifie : il est aussi l'ouvrier prophétique tourné vers les portes du jour où déjà apparaît le visage voilé de Demain et qui, d'un talon vainqueur, foule le sol où germeront les épis avec lesquels sera pétri le froment des âmes.

Il semble que, d'une vision émerveillée, avec les clartés que les grandes fins d'existence mettent dans l'esprit, Constantin Meunier ait voulu exprimer ses suprêmes espérances dans les miracles de la vie et du travail réconciliés. Peut-être, c'est là la raison de ces autres figures graves, emblématiques et belles, qu'il assit aux marches du soubassement comme les aspects complémentaires de la fonction sacrée du Semeur. Un Ancêtre, les mains sur les genoux, dans l'attitude d'un corps qui s'incline vers le

définitif repos, perpétue la survivance méditative du passé devant la vie qui, là-bas, sous les traits de la Mère féconde, entourée de ses enfants, abreuve au lait de ses mamelles le jeune avenir.

Le monument au Travail devient ainsi un cantique à la durée et à l'affranchissement des races : il magnifie l'homme dans le flux vivant jailli de lui, et cette exaltation de la vie a la beauté d'un acte de charité, d'amour et de foi.

Ce sont là les figures les plus récentes de son œuvre : il insista particulièrement sur celle qu'il appela lui-même la *Maternité*.

On a pu voir dans son atelier le petit bronze qui donna naissance au groupe monumental : la mère y apparaissait dans un abandon de nature, le giron ouvert en berceau, d'une beauté saine et forte de jeune paysanne, allaitant un enfant potelé comme ceux de Duquesnoy. C'est encore elle, c'est la génitrice et l'éleveuse des races qui se reverra dans l'une des figures du monument Zola, accordée toutefois à la ligne architectonique. Là, comme dans le monument au Travail, elle attestera la persistance du culte de la vie chez l'artiste, et par quelle pente naturelle il y est ramené chaque fois qu'il lui est permis d'exprimer une vérité humaine essentielle.

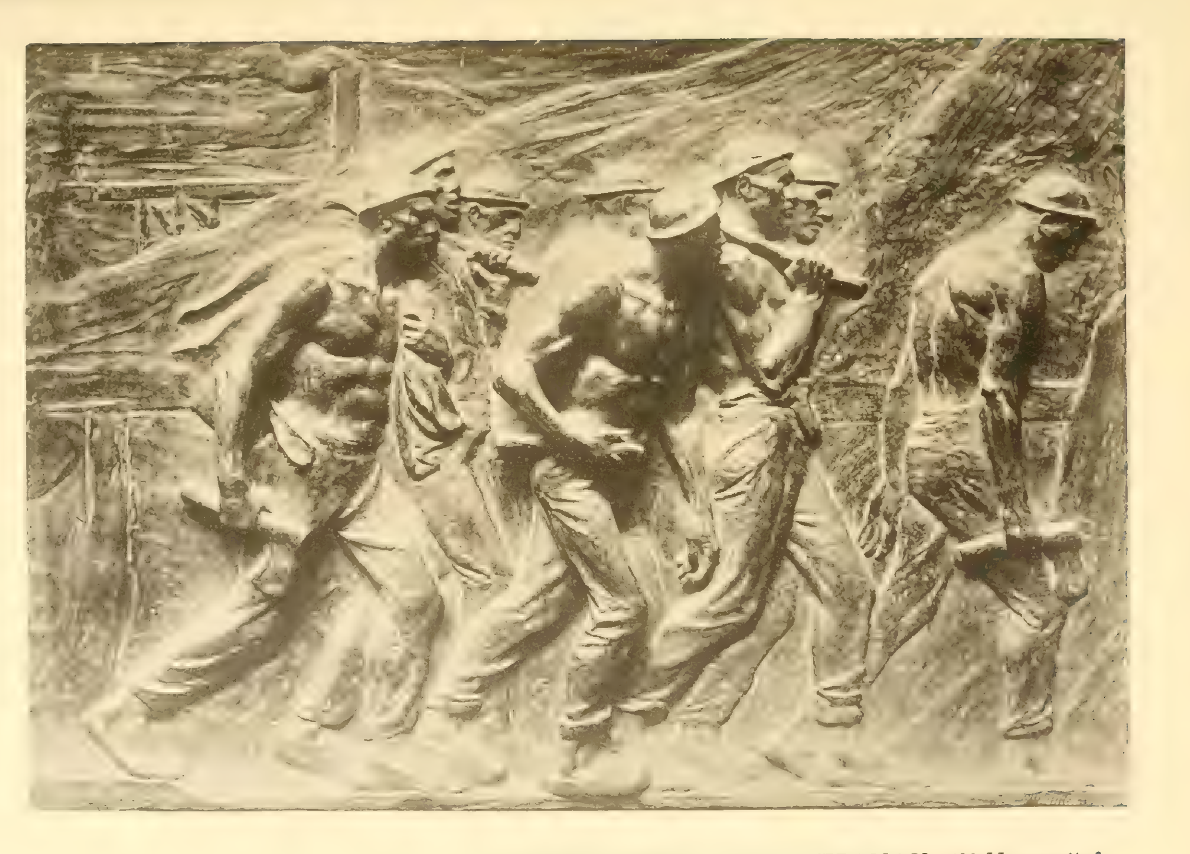
Remarquez, au surplus, combien, dans ces sortes



MATERNITY. Bronze.



LA MOISSON. ✢ Haut-relief.



MINEURS RETOUR DU TRAVAIL. ❧ Haut-relief.

d'ordonnances, il demeure adéquat à sa nature; il ne cherche pas à inventer en dehors de la logique et des inclinations de son cerveau. Rien de compliqué, mais un arrangement simple comme sa vie et comme sa pensée. Une grâce forte et tendre s'en déduit, un accord des masses balancées et qui aboutit à ce rythme classique dont il a été parlé ici. A voir la grande *Maternité* avec son giron distendu à la mesure d'une famille, ses flancs pareils au creuset où bouillonne le métal, son large dos semblable aux assises du monde social, on croit se trouver en présence d'une sœur des nobles, harmonieuses et fières filles de la statuaire antique.

Au moment où s'achève cette monographie, Constantin Meunier a soixante-douze ans; il jouit avec sérénité de l'Œuvre accompli; il ne cesse pas de travailler et de créer : l'outil est aussi jeune et aussi souple dans ses doigts qu'à l'époque où il commença à ductiliser le solide métal idéal. Voici, de ces derniers temps, un *Moissonneur*, avec tout l'été dans le geste dont il embrasse d'une main la gerbe ardente et de l'autre semble, au-dessus de lui, conjurer les feux roux de la canicule. Voici le *Haleur*, l'homme de la mer de Katwyk, qui, assis droit sur sa haute monture, dans ses énormes bottes, comme un reître sur son quacheor, s'en va chercher l'amarre des bateaux en pleine houle, une sculpture étrange, massive et fruste, campée dans une



intrépidité tranquille. Voici un *Mineur* accroupi dans la fosse, et un *Lamineur* debout, son ringard aux mains. Voici des bustes encore, l'admirable paysagiste belge Heymans, une tête labourée et frémissante, le peintre français Cottet, volontaire, nerveux et concentré. Voici des aquarelles, des pastels, des fusains sabrés de hachures grasses, violentes, coloristes, fonds d'usine, silhouettes d'ouvriers, musculatures de bêtes, têtes d'enfants, toute la constante observation d'un esprit extraordinairement attentif aux phénomènes de la vie.

C'est là la famille spirituelle dans laquelle vit ce sage et ce patriarche, parmi les grands moulages pâles dont se peuple son vaste atelier, sous la calme lumière versée par les hauts vitrages. Le maître y descend dès les premières heures du jour, fourgonnant lui-même l'énorme fonte à combustion continue qui, l'hiver, doit réchauffer le modèle. Debout devant la selle, avec cette cassure des reins sur laquelle pèse le fléchissement lourd de l'épaule gauche, il achève sans hâte le modelé de ses terres, les pétrissant d'une main amoureuse comme une pâte de vie où gra-



Fillette dans l'Usine

duellement affleure le mouvement sinueux de la forme. Ses gestes se nouent, harmoniques et précis comme le déroulement égal de sa volonté ; il ne brusque rien et sait attendre, certain que l'heure vient toujours au travailleur ponctuel. Son labeur est actif, continu, chaleureux, presque sans reprises ; il est peut-être, des grands sculpteurs de ce temps, le plus rapide en même temps que le moins pressé. Rarement une défaillance ; il est inquiet, mais avec assurance ; son art est fait de certitude et ignore l'orgueil ; il parle de ses œuvres avec la modestie tranquille de quelqu'un qui ne travaille ni pour l'argent ni pour le succès. Son art est pareil à sa propre vie décantée heure par heure. Et la journée s'avance : au dehors, c'est la solitude provinciale d'une pointe de faubourg ; les oiseaux ramagent dans les jardins verdoyés de hautes essences ; des pigeons roucoulent sur les toits ; un chant de femme mollement expire au bord d'un berceau. Le silence et le temps coulent sans bruit comme la poussière fine d'une clepsydre. Quand l'ombre rose, comme un nocturne rival, à son tour commence de modeler les plâtres du vaste hall, l'infatigable ouvrier sait que le moment est venu où une épouse, des filles, des petits-enfants réclament sa présence sous la lampe familiale. Il arrose alors les argiles, trempe les linges, les enroule autour du travail de la journée ; et ensuite il redescend l'escalier par lequel il est descendu

au matin, par lequel il continuera à descendre tous les jours de sa vie. Chaque geste d'un homme comme celui-là a sa beauté utile et qui est une leçon pour les autres hommes.

L'État belge s'est honoré en décidant d'honorer par un hommage national une telle carrière. Une salle du prochain musée, au Mont des Arts, à Bruxelles, portera le nom glorieux du maître et transmettra aux postérités l'illusion matérielle de sa présence éternisée. On y verra réunis fragmentairement, outre de nombreux bronzes et moulages, les grands morceaux du monument au Travail. Ce seront là comme les tables d'airain où l'avenir lira la charte des sociétés nouvelles basées sur le travail. Et, tandis que le Semeur ouvrira la main par-dessus le sillon, l'Ancêtre, assis sur les marges du passé, regardera sortir à l'infini de la Mère féconde le trésor renouvelé des races.

C'est la leçon même de l'Humanité.



131

TABLE DES DESSINS DANS LE TEXTE

TABLE DES GRAVURES HORS TEXTE

Paysage houiller (eau-forte).
Dessin pour « Le Mort » de C. Lemonnier (eau-forte).
Carrier (héliogravure).
Portefaix (héliogravure).
L'accrochage, deux personnages (eau-forte).
Le grisou (héliotypie).
Le four (héliotypie).
Le port (héliotypie).
L'industrie (héliotypie).
La moisson (héliotypie).
La mine (héliotypie).
Fillette dans l'usine (eau-forte).

TABLE DES MATIÈRES

ACHEVÉ D'IMPRIMER

PAR

CHARLES HÉRISSEY, D'ÉVREUX

LES PLANCHES HORS TEXTE ONT ÉTÉ TIRÉES

PAR

« L'ATELIER D'ART »

Etudes sur quelques Artistes originaux

OUVRAGES PUBLIÉS

Th. DURET

Édouard Manet.

Petit in-4° carré, illustré de 23 planches hors texte, eaux-fortes, [illegible] ou planches en couleurs par les procédés les plus récents et les plus perfectionnés, et de nombreuses gravures dans le texte. Cette étude est suivie d'un catalogue de l'œuvre de Manet. Couverture en couleurs.

[illegible] exemplaires sur Japon . . . . . *Édition épuisée.*
Edition sur beau papier vélin. . . . . **25** fr.

Léon MAILLARD

Auguste Rodin, Statuaire.

Un volume petit in-4° carré, illustré de nombreux dessins inédits de Auguste Rodin, de gravures à l'eau-forte et sur bois de MM. Ch. Courtry, Léveillé, Lepère, Beltrand, et d'héliogravures en noir et en couleurs reproduisant les œuvres capitales du maître sculpteur.

Edition de luxe à 50 exemplaires sur papier du Japon ou vélin de Rives, contenant un double tirage de toutes les gravures . . . . *épuisée.*
Tirage sur beau papier du Marais. . . . . **25** fr.

Gustave CAHEN

Eugène Boudin, sa Vie et son Œuvre.

Préface de [illegible] Portrait de Boudin à la pointe sèche [illegible] d'une eau-forte originale de Eugène Boudin, de huit eaux-fortes de Loys Delteil, et de nombreuses reproductions en héliotypie.

Tirage à [illegible] exemplaires
[illegible] sur papier [illegible] . . . . . *épuisé.*
[illegible] sur beau papier [illegible] . . . . . **25** [illegible]

Léon MAILLARD

Auguste Boulard (L'Œuvre de)

Illustré d'un portrait de Boulard gravé par Boulard fils, et d'eaux-fortes de A. Boulard, Courtry, Del-[illegible]

Tirage à [illegible] exemplaires
[illegible] . . . . . *épuisé.*
[illegible] . . . . . 7 [illegible] 50

Henri Boutet, Graveur et Pastelliste . . . . *épuisé.*

Henri Boutet. Catalogue raisonné . . . . **25** fr.

POUR PARAITRE PROCHAINEMENT DANS LA MÊME COLLECTION :

E. [illegible] — **Felicien ROPS.**

[illegible]

Th. Duret. — **WHISTLER.**

[illegible]

Georges Riat. — **Gustave COURBET** et son œuvre.

Arsène Alexandre. — **Adolphe WILLETTE,** dessinateur, lithographe et peintre.

André Mellerio. — **Odilon REDON,** lithographe et peintre.

Gustave GEFFROY

LA VIE ARTISTIQUE

PREMIERE SERIE

Le Sarcophage égyptien. — Olympia. — Les Meules de Claude Monet. — Eugène Carrière. — Camille Pissarro. — Raffaëlli, peintre sculpteur. — Meissonier. — J.-B. Jongkind. — Whistler. — Maîtres japonais. — Salons de 1890 et 1891. — La Manufacture de Sèvres. — Une pensée de Pascal, etc.
Pointe sèche d'Eugène Carrière.

DEUXIÈME SÉRIE

La Ligne de l'idéal. — Rembrandt. — Holbein. — Auguste Rodin. — Gustave Doré. — André Gill. Karl Bodmer. — Adolphe Willette. — Jules Chéret. — L'Hôtel de Ville de Paris. — Le Louvre. — Corot. — Le Théâtre d'Orange. — L'entrée des danseuses. — Salon de 1892. — Le Symbolisme, etc.
Pointe sèche d'Auguste Rodin.

TROISIÈME SÉRIE

Histoire de l'Impressionnisme. — Avant-propos. Claude Monet. — Camille Pissarro. — Auguste Renoir. — Edouard Manet. — Edgard Degas. — Jean-François Raffaëlli. — J.-L. Forain. — Paul Cézanne. — Berthe Morizot, Mary Bracquemond. — Mary Cassatt. — Alfred Sisley. — Armand Guillaumin. — Gustave Caillebotte. — Georges de Bellio. — Salon de 1893. *Pointe sèche* d'Auguste Renoir.

QUATRIÈME SÉRIE

[illegible] Michelet. — Le Musée du soir. — Salons de 1894 et 1895. *Pointe sèche* de J.-F. Raffaëlli.

CINQUIÈME SÉRIE

Les Barbares. — Les Femmes artistes. — Eugène Carrière. — La peinture, la sculpture et l'architecture à l'Ecole des Beaux-Arts. — Opinion d'un évadé. — Trois compositions de Puvis de Chavannes. — L'affiche morale. — Un musée Rembrandt. — De Paris à Berlin. — Salons de 1896 et 1897.
Lithographie de Fantin-Latour.

SIXIÈME SÉRIE

Rembrandt au Louvre. — Puget. — Prud'hon. — Fragonard. — Les Vernet. — Goya. — Courbet. — Boudin. — Manet. — Guys. — Burne-Jones. — Gustave Moreau. — Rops. — Les Impressionnistes. — A. Legros. — Daniel Vierge. — Constantin Meunier. — Meissonier. — Puvis de Chavannes. — Artistes nouveaux. — Salons de 1898 et 1899. — Le Balzac de Rodin. *Eau-forte* de C. Pissarro.

SEPTIÈME SÉRIE

L'Art à l'Exposition. *Eau-forte* de Daniel Vierge.
Prix de chaque volume sur papier vélin . . . . . 5 fr.

HUITIÈME ET DERNIÈRE SÉRIE

Les Vrais Primitifs. — L. de Vinci. — Van Dyck. — Clodion. — Moreau le Jeune. — Debucourt. — [illegible]. — Bonvin. — Gustave Moreau. — Cazin. — Besnard, Falguière, Dalou. — Salons de 1900 et 1901. *Lithographie* de Willette.

TIRAGE DE LUXE

[illegible] exemplaires sur papier de Chine à . . . . . 20 fr.
[illegible] exemplaires sur papier du Japon à . . . . . 20 fr.

PETITE BIBLIOTHÈQUE D'ART MODERNE

Henri Nocq. — **Tendances nouvelles.** *Enquête sur l'Évolution des Industries d'Art.* Préface de Gustave Geffroy.

Un volume in-12. Tirage sur vélin . . . . . 2 fr.
Quelques exemplaires sur hollande . . . . . 5 fr.

André Mellerio. — **Le Mouvement idéaliste en Peinture.** Frontispice d'Odilon Redon.

Un volume in-12, couverture illustrée.
Tirage sur vélin . . . . 3 fr.
Quelques exemplaires sur hollande . . . . . 10 fr.

André Mellerio. — **L'Exposition de 1900 et l'Impressionnisme.**

Couverture de Ranson . . . . . 1 fr. 50

